مسرح
توفيق الحكيم

محمد مندور



مسرح توفيق الحكيم

تأليف
محمد مندور



مسرح توفيق الحكيم

محمد مندور

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩ ٢١٣٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٠
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٠

المحتويات

ربط وتقديم

انتهيت في الحلقة السابقة من محاضراتي عن المسرح النثري في أدبنا المعاصر، من الحديث عن رواد هذا المسرح النثري الذي لم يظهر في عالمنا العربي إلا متأخرًا عن المسرح الشعري، الذي طبع به مارون نقاش فننا التمثيلي منذ أول نشأته، متأثرًا في ذلك بما شاهده في إيطاليا من فن الأوبرا الذي راقه، وأحس بأنه لا بد أن يروق الشعب العربي الذي يحب الطرب عن طريق الغناء والموسيقى أكثر مما يمكن أن يروقه فن التمثيل الخالص، الذي سمَّاه مارون بالإيطالية بفن «البروزا»، أي فن النثر.

وظل الطابع الغنائي غالبًا غلبةً ساحقة على ما تقدِّمه المسارح العربية في الشام ومصر، إلى أن استطاع أن يستقل فن التمثيل بذاته عن الفنون الأخرى، وباستقلاله أخذ يظهر شيئًا فشيئًا المسرح النثري، وبخاصة بعد أن عاد ممثِّلنا الكبير جورج أبيض من بعثته التمثيلية في فرنسا سنة ١٩١٠، وأخذ يقدِّم عددًا من المسرحيات العالمية التي يستقل فيها فن التمثيل عن غيره من الفنون، وإن يكن جورج أبيض نفسه قد اضطر أحيانًا كثيرة تحت ضغط البيئة أن يعود إلى المسرح الغنائي مع الشيخ سلامة حجازي حينًا ومع غيره حينًا آخر. وبالرغم من كل ذلك، فقد عثرنا على عدد من كُتاب المسرحية النثرية الكبار، أمثال إبراهيم رمزي وفرح أنطون وأنطون يزبك ومحمد تيمور، ودرسنا لكل واحد من هؤلاء مسرحية أو أكثر كنموذج لأنواع المسرحيات النثرية التي ظهرت في مصر منذ مطلع هذا القرن حتى قيام الحرب العالمية الأولى.

وبالرغم من أن شاعرنا العربي الكبير أحمد شوقي قد عاد إلى كتابة المسرحيات شعرًا، ابتداءً من سنة ١٩٢٧، بعد أن كان قد هجر هذا الفن على إثر تأليفه للطبعة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير»، التي كتبها في فرنسا سنة ١٨٩٣ أثناء دراسته بها، وأنه بعودته إلى هذا الفن الشعري قد أوجد ما يصح أن نسمِّيه حقًّا في أدبنا العربي المعاصر

ﺑ «الشعر التمثيلي»، ثم تابَعَه في ذلك نفرٌ قليل مثل الشاعر عزيز أباظة؛ نقول: إنه بالرغم من ذلك فإن المسرح النثري هو الذي ينمو ويزدهر ويغزر إنتاج أدبائنا المعاصرين له، وبخاصة الأديبان الكبيران توفيق الحكيم ومحمود تيمور، اللذان أتاحت لهما ظروف الحياة الانقطاع للأدب والتوفر على إنتاجه، وإذا كان هذان الأديبان الكبيران قد جمعا في إنتاجهما الأدبي بين الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية النثرية، دون أن يتخصَّص أيٌّ منهما في فن أدبي بذاته، فإننا نلاحظ مع ذلك أن الطابع القصصي هو الذي غلب على إنتاج الأستاذ محمود تيمور، وبخاصة في مجال القصة القصيرة الذي يُعتبر من أبرز أعلامه، بينما غلب الطابع المسرحي على توفيق الحكيم وغزر فيه إنتاجه، حتى لَنراه يفضِّله كقالب لعدد من الموضوعات التي عالجها.

ويغلب على الظن أنه قد كان الأجدر بها أن تُصب في قوالب أخرى من قوالب الأدب، كقالب القصة أو السيرة اللذين يلوحان أكثر مواتاةً لتحريرِ موضوعٍ كسيرة النبي محمد مثلًا، وهي التي عالَجَها الدكتور محمد حسين هيكل في قالب سيرة تاريخية دقيقة، وعالَجَها الأستاذ عباس محمود العقاد في صورة تحليلية نفسية ضمن سلسلة «عبقرياته»، وعالَجَها الدكتور طه حسين في كتابه القصصي «على هامش السيرة» وكتابه القصصي الآخر «الوعد الحق»، في حين فضَّل توفيق الحكيم القالب المسرحي أو القالب الحواري الخالي من كل مقومات الدراما الفنية، والذي لا يمكن أن يخطر على بال أحد أن يعرضه على خشبة المسرح؛ لأن كتاب «محمد» لتوفيق الحكيم وإن يكن مقسَّمًا إلى ثلاثة فصول وخاتمة — يضم كل منها عددًا من المناظر التي تبلغ في الفصل الأول ستة وثلاثين، وفي الثاني عشرين، والثالث ثلاثة وعشرين، وفي الخاتمة ثمانية مناظر! — إلا أن كل هذه الفصول والمناظر لا يرتبط بعضها ببعض بأية رابطة سببية، بل هي مجرد استعراض لحياة النبي في صورة مناظر طويلة أو قصيرة، بحيث نستطيع أن نقتطعَ أي منظر منها ونقرأَه، وإذا به لا يعدو أن يكون خبرًا تاريخيًّا صاغه المؤلف في صورة حوار. ولنضرب لذلك مثلًا بالمنظر السادس من الفصل الأول:

المنظر السادس

(عند أبي بكر وقد جلس إليه عثمان بن عفان.)

عثمان: إنك يا أبا بكر رجل صادق، وإنا لنحبك ونألفك.

أبو بكر (لعثمان)**:** والله يا عثمان ما دعاني محمد إلى دينه حتى أجبت، ما نظرت فيه وما ترددت.

عثمان: إنك يا أبا بكر رجل صادق، وإنا لنحبك ونألفك لعلمك وخُلقك، ولا أحبَّ إلى نفسي من أن أتَّبع الدين الذي اتبعت.

أبو بكر: إنه دين الحق.

عثمان: إن الأمين لم يكذب قط.

أبو بكر: نعم، إن محمدًا لم يكذب قط.

عثمان: إن ما جاء به وما قصصته عليَّ قد أضاء قلبي بنور كأنه نور الضحى.

أبو بكر: نعم، إنه النور الذي يهدي السبيل، لقد دخل داري فأضاء قلوب أهله الصالحين جميعهم حتى غلامي بلال.

عثمان: اللهم إني على هذا الدين.

أبو بكر (ينهض مغتبطًا)**:** قم بنا إلى محمد.

وواضح أن هذا المنظر إنما يستهدف شيئًا واحدًا هو أن يحدثنا عن الطريقة التي اهتدى بها عثمان إلى الإسلام بفضل أبي بكر.

وفي المقدمة القصيرة التي كتبها توفيق الحكيم لكتابه «محمد» تحت عنوان «بيان»، يوضح لنا المؤلف لماذا اختار هذا القالب الحواري، فيقول:

> المألوف في كُتب السيرة أن يكتبها الكاتب ساردًا باسطًا محللًا معقِّبًا مدافعًا مفندًا.
>
> غير أني يومَ فكَّرتُ في وضع هذا الكتاب قبل نشره عام ١٩٣٦، ألقيت على نفسي هذا السؤال: إلى أي مدًى تستطيع تلك الطريقة المألوفة أن تُظهِر لنا صورة بعيدة — إلى حدٍّ ما — عن تدخُّل الكاتب، صورة ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل دون زيادة أو إضافة توحي إلينا بما يقصده الكاتب أو ربما يرمي إليه، عندئذٍ خطر لي أن أضع السيرة على هذا النحو الغريب.
>
> فعكفت على الكُتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها، واستخلصت منها ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك في موضعه كما وقع في الأصل، وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه في الحاضر، غير مبيح لأي فاصل حتى الفاصل الزمني أن يقف حائلًا بين القارئ

> وبين الحوادث، وغير مجيز لنفسي التدخل بأي تعقيب أو تعليق، تاركًا الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة.
>
> كل ما صنعتُ هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط، شأن الصائغ الحذِر الذي يريد أن يُبرِز الجوهرة النفيسة في صفائها الخالص، فلا يخفيها بوَشْيٍ متكلف، ولا يغرقها بنقش مصنوع، ولا يتدخل إلا بما لا بد منه لتثبيت أطرافها في إطار رقيق لا يكاد يُرى.

هكذا يبرر توفيق الحكيم اختياره للقالب الحواري في كتابة سيرة محمد، ومن المؤكد أن طبيعة هذا الموضوع كان لها دخلٌ كبير في تفضيله لهذا القالب؛ وذلك لأن صياغة هذا الموضوع في قالب سيرة تاريخية كان يتطلب من المؤلف فصلًا في كثير من الأقوال والأفعال التي تُنسب إلى النبي في كُتب السيرة وكُتب التاريخ، التي لم يُكتب أقدمُها إلا بعد وفاته بسنين طويلة أدت إلى اختلاط الصحيح منها بغير الصحيح. وما من شك في أن مثل هذه العملية النقدية يمكن أن تُعرِّض المؤلف لكثير من الجدل والمناقشة، وبخاصة فيما يتعلق ببعض الخوارق التي نُسِبت إلى النبي في عصور لاحقة. وتوفيق الحكيم رجل حذِر بطبعه لا يحب أن ينزلق إلى مواضع الحرج والخلاف وتحمُّل مسئولية الرأي التي تُعتبر جسيمة دائمًا فيما يتعلق بشئون الدين، وبخاصة في بيئاتنا الإسلامية المتزمتة؛ ولهذا آثر القالب الذي لا يتطلب من المؤلف تدخلًا بوصف أو تعقيب أو مرافعة أو تفنيد؛ أي القالب الذي يمكن أن يصبح موضوعيًّا خالصًا على نحوِ ما يقرِّر توفيق الحكيم نفسه. كل هذا صحيح، ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم لم يفضِّل القالبَ الحواري في كتابة سيرة محمد وحدها، بل لجأ إلى نفس القالب في التعبير عن آرائه في كثير من مشاكل الحياة العامة والخاصة، بل نراه يلجأ إلى نفس القالب في أجزاء كثيرة مما كتب من قصص طويلة أو قصيرة على نحوِ ما نرى في «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» والمجموعتين اللتين صدرتا من قصصه القصيرة، وكل ذلك فضلًا عن التجائه للحوار أحيانًا كثيرة لاتخاذه وسيلةً يصوِّر بها أخلاق وعادات وأمزجة طوائف معينة من الناس، على نحوِ ما نشاهد في كتابه «أهل الفن» الذي صوَّر فيه العوالم في القاهرة، «والزَّمَّار» في الريف، و«الشاعر» في مونمارتر.

وأبعد من كل ذلك في الدلالة على شغف الحكيم بالقالب الحواري وتفضيله له كوسيلة للتعبير عما يشغله من رأي، أو يعِنُّ له من خواطر وانطباعات؛ ما كتبه في مقدمة كتابه «بجماليون» من أنه لم يكتب هذه المسرحية لا هي ولا «أهل الكهف» ولا «شهرزاد» لتُمثَّل على خشبة المسرح على النحو الدرامي المألوف، بل لتُقرأ أولًا وقبل كل شيء. «إذا لم يكن بد

من تمثيلها على المسرح، فلا بد لها من إخراج خاص في مسرح خاص، إخراج يُلتجَأ فيه إلى وسائل أخرى من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة وسكون وطريقة إيماء وإلقاء ... وكل ما يُحدِث جوًّا يهمس بما تهمس به تلك المعاني المطلقة. والصعوبة في مثل هذه الروايات هي إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب.»

وواضح من هذه الأسطر أن توفيق الحكيم لا يريد أن يستخدم الحوار كوسيلة مسرحية درامية فحسب، بل يريد استخدامه كوسيلة مطلقة للتعبير، غير مُقيَّد بفنية المسرح.

من كل ما تقدَّم يتضح أن توفيق الحكيم قد انتهى في نظرته للحوار إلى رأي أوسع من أن يَقصره على الدراما، وهو في هذا لم يأتِ بدعًا، ومنذ القِدم استُخدِم الحوار كوسيلة لتمحيص الحقائق وعرض وجهات النظر المختلفة في الموضوع الواحد، على نحوِ ما كان يفعل سقراط قديمًا في حياته اليومية، ثم دَوَّنه أفلاطون تلميذه في محاوراته الخالدة. ولكن الذي يقبل الجدل في رأي الحكيم هو دعوته إلى كتابة مسرحيات للقراءة فحسب، فهذه قضية كبيرة سوف نعرض لها فيما بعدُ عندما نصل إلى المرحلة التي استقر فيها الحكيم على هذا الرأي خلال تطوُّر مفهومه للأدب المسرحي؛ وذلك لأنه قد ابتدأ حياته شغوفًا بالمسرح بمعناه التقليدي، بل متأثرًا أكبرَ التأثر بفنون الأدب المسرحي التي كانت سائدة في بيئة القاهرة في فترة شبابه الأولى، ولم يتجه نحو المسرح الذهني إلا بعد عودته من فرنسا سنة ١٩٢٧؛ ولذلك يتحتم أن نقف قليلًا عند حياة الحكيم ومراحل تكوينه الفني وتطوُّر نظرته إلى فنون المسرح المختلفة.

توفيق الحكيم والمسرح

بمراجعة تاريخ توفيق الحكيم المتصل اتصالًا وثيقًا بإنتاجه الأدبي، يتضح لنا أن نزعته الفنية قد استيقظت في نفسه منذ حداثته الأولى، وغالَبت جميع العقبات التي قامت في سبيلها، وظلت تكافح حتى حقَّقت نفسها؛ فتوفيق وُلِد بالإسكندرية سنة ١٨٩٨ في رأي المؤرخين لحياته، وفي سنة ١٩٠٢ فيما يؤكِّد هو نفسه، وقد وُلِد من أم تركية الأصل صارمة متزمتة، ومن أب مصري كان يعمل وكيلًا للنائب العام، ثم قاضيًا، فمستشارًا، وكانت هذه الأسرة ميسورةَ الحال تحرص على أن تنشِّئ ابنَها تنشئةً علمية، فأخذت تُعِده لكي يتبع خطوات أبيه في السلك القضائي الذي كان ولا يزال يتمتع بوجاهة اجتماعية خاصة في مجتمعنا العربي؛ ولذلك أُلحِق «توفيق» بعد إتمام تعليمه العام بمدرسة الحقوق، وحصل على ليسانس القانون في سنة ١٩٢٤، ولكنه لم يكن شغوفًا بدراسة القانون قدرَ شغفه بالفنون الأدبية وبخاصة فن المسرح، وكان أبواه يعترضان على هذا الاتجاه أعنف الاعتراض، ولكنه لم يأبه لاعتراضهما، وبخاصة بعد أن تحرَّر من رقابة والدَيْه القاسية بانتقاله إلى القاهرة حيث توجد مدرسة الحقوق، وإقامته مع بعض زملائه الطلبة واشتراكه وإياهم في الحركة الوطنية الكبيرة التي شبَّت في مصر سنة ١٩١٩ مُطالِبةً بإلغاء الحماية البريطانية على مصر، وإعلان استقلالها، وتقرير الحكم النيابي الديمقراطي فيها.

وقد صوَّر توفيق الحكيم هذه المرحلة من حياته وحياة جيله في قصته الكبيرة «عودة الروح» سنة ١٩٣٣، ومع ذلك فإن القصة لم تكن الفنَّ الأدبي الذي استهوى توفيق الحكيم في أول الأمر وفي حداثته المبكرة، بل كانت المسرحية التي أخذ يكتبها منذ سنة ١٩١٨، وكان الاتجاه الأدبي والفني عندئذٍ وفي ظل الروح الوطنية يدعو إلى ربط الأدب بالحياة ومشاكلها الراهنة، أو الترويح عن الجمهور من هموم العصر؛ ولذلك نرى توفيق الحكيم يبدأ إنتاجَه

الأدبي بمسرحيةٍ رمزية يَسخر فيها من الإنجليز المحتلين بعنوان «الضيف الثقيل»، وهي مسرحية لم نعثر على نصها؛ لأنها لم تُطبَع ولم تُنشَر حتى اليوم، ولا ندري أين توجد نسختُها الخطية، ولكن توفيق الحكيم نفسه يعطينا عنها فكرة في المقدمة التي كتبها لمجلده الكبير «مسرح المجتمع» فيقول:

> إنها ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية، فقد كانت تدور حول محامٍ هبط عليه ذات يوم ضيفٌ ليُقِيم عنده يومًا، فمكث شهرًا، وما نفعتْ في الخلاص منه حيلةٌ ولا وسيلة. وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبًا لعمله، فما إن يغفل لحظةً أو يتغيَّب ساعة، حتى يتلقَّف الضيوفَ الوافدين الجدد، فيُوهِمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتيسَّر له قبضه من مقدم الأتعاب، فهو احتلال واستغلال، وأحدهما يؤدي دائمًا إلى الآخر.

ومعنى ذلك هو أن توفيق الحكيم قد استخدم الرمز ليعالج قضية كانت تحزب قومه عندئذٍ، وما أظنه كان يستطيع غير الرمز في ظل الحكم العُرفي الغاشم وسيطرة الإنجليز المحتلين وبطشهم، ولكن كتابته لهذه المسرحية الرمزية تدل قطعًا على انفعاله بأحداث عصره الكبرى واستجابته لها؛ أيْ إن نظرته إلى رسالة المسرح كانت نظرةَ المستجيب لأحداث الوطن المحلية وقضاياه الكبرى، ولا أدل على ذلك من أن نراه يَمدُّ رسالةَ المسرح إلى القضايا الاجتماعية الراهنة أيضًا، فيكتب لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ وهو لا يزال طالبًا بكلية الحقوق مسرحيته الثانية «المرأة الجديدة»، التي نشرها في سنة ١٩٥٢ مع مسرحية «جنسنا اللطيف» ومسرحية «الخروج من الجنة» ومسرحية «حديث صحفي» في مجلد واحد، ثم أعاد نشرها أخيرًا في مجلده الكبير «المسرح المنوَّع». وهو يعالج فيها قضية اجتماعية كانت حِدَّتها قد خفَّت عندئذٍ، وبخاصة بعد خروج المرأة المصرية سافرةً إلى مجال الكفاح الوطني العنيف، ومع ذلك يلوح أنها كانت لا تزال موضعَ جدلٍ بين فئات المجتمع المصري المختلفة، ونعني بها قضية السفور التي يقف منها الحكيم موقفًا رجعيًّا محافظًا، ولكنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموقفه من المرأة بوجه عام، وهو موقف شغل قدرًا كبيرًا من اهتمام الحكيم ومن إنتاجه المسرحي مما يتطلَّب أن نُفرِد له فيما بعدُ فصلًا خاصًّا.

ولما كان جمهور المسرح لا يزال شغوفًا بالمسرح الغنائي شديدَ الإقبال عليه، فقد استجاب توفيق الحكيم في تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية إلى رغبة الجمهور ورغبة

أصحاب الفرقة التمثيلية، فكتب أيضًا مسرحيةً بعنوان «علي بابا» كُتِبت بعض أجزائها في صورة زجل عامي، وإن يكن نصُّها هو الآخَر مفقودًا لم نستطع العثور عليه.

ومن هذه المسرحيات الثلاث التي ابتدأ بها توفيق الحكيم إنتاجَه الأدبي، يتضح في جلاء أنه كان خاضعًا عندئذٍ خضوعًا تامًّا لتطورات الفن السائدة في عصره؛ فاثنتان منها تتخذان الطابع الكوميدي السائد عندئذٍ، وثالثتهما تتخذ الطابع الغنائي الذي كان الجمهور لا يزال متعلقًا به. والواقع أن توفيق الحكيم كان غارقًا عندئذٍ وسط بيئة المسرح المصري، مخالِطًا لأهله عن قرب، مما أفزع والديه اللذين كانا يشاركان البيئة المصرية المحافِظة في نظرتها المرتابة إلى المسرح وأهله، فلم يرَ الوالدان خيرًا لابنهما من أن يُبعِداه عن هذا الوسط، بل عن مصر كلها بإرساله إلى باريس لمواصَلة دراسة القانون بجامعتها والحصول على درجة الدكتوراه، ولكن توفيق الحكيم خيَّب ظنَّ والديه هذه المرة أيضًا، وبدلًا من أن يدرس القانون انصرف إلى الأدب والمسرح وخالَطَ الأوساط الأدبية والفنية في باريس، على نحوِ ما نطالع في الكتابَيْن اللذين سجَّل فيهما ذكريات تلك الفترة الخصبة من حياته، وهما «عصفور من الشرق» و«زهرة العمر»، وخلال هذه الفترة اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية، وخاصة الأدب الفرنسي، فساقه طموحه الأدبي المستيقظ نحو الارتفاع بأدبه عن مستوى الملابَسات السياسية والاجتماعية العارضة، وعن مَطالِب جمهوره العاجلة، لكي يتجه نحو الأدب الإنساني العام الذي تمثَّل في مسرحياته الذهنية التي تُعتبَر نقطةَ الانطلاق في مجده الأدبي.

وأحس والداه أن ابنهما لم يغيِّر في باريس الاتجاهَ الذي سلكه في مصر، فاستدعياه في سنة ١٩٢٧؛ أيْ بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعمل توفيق الحكيم بعد عودته من باريس وكيلًا للنائب العام في المحاكم المختلطة في الإسكندرية لمدة عامين من سنة ١٩٢٧ إلى ١٩٢٩، وفي تلك الفترة لم يُتَح للحكيم الاتصال بالشعب المصري عن قرب وتعرُّف مشاكله، باعتبار أن عمله عندئذٍ كان مقصورًا على الجاليات الأجنبية المستوطنة في مصر، والمتمتعة بالامتيازات التي جعلتها لا تخضع للقوانين والنظم الأهلية، بل تخضع لما كان يُسمَّى بنظام القضاء المختلط. وإنما استطاع توفيق الحكيم أن يتصل بالشعب المصري ومشاكله بعد أن انتقل سنة ١٩٢٩ من القضاء المختلط إلى القضاء الأهلي، الذي عمل فيه لمدة أربعة أعوام وكيلًا للنائب العام في مدن طنطا ودمنهور ودسوق وفرسكور، وخلال هذه الفترة جمع الملاحظات التي استخدمها في كتابة كتاب يُعتبَر من خير كُتبه، وهو «يوميات نائب في الأرياف» الذي صدر سنة ١٩٣٧ في صورة قصة، كما أنه استخدم

الملاحظات التي جمعها في نفس الفترة في كتابٍ له صدر سنة ١٩٥٣ باسم «ذكريات في الفن والعدالة».

وفي سنة ١٩٣٤ انتقل توفيق الحكيم من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مديرًا للتحقيقات، وظل يعمل في هذه الوزارة حتى نُقل منها إلى وزارة الشئون الاجتماعية عند إنشائها في سنة ١٩٣٩، وتولى في هذه الوزارة وظيفة مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، ولكنه طوال عمله موظفًا في الحكومة كان أكثر انشغالًا بالأدب وشئونه من الوظائف وأعبائها، حتى لنراه يُحاكَم تأديبيًّا لإهماله شئون الوظيفة، ويُحكَم عليه بخصم نصف شهر من مرتبه، وفي النهاية يستقيل من وظيفته الحكومية سنة ١٩٤٣ ليعمل في الصحافة بجريدة «أخبار اليوم»، التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية التي يُخيَّل إلينا أن مقتضيات الصحافة قد دفعته إليها دفعًا. وظل توفيق الحكيم يعمل في هذه الصحيفة حتى عاد إلى الحكومة في سنة ١٩٥١ مديرًا عامًّا لدار الكُتب، وإلى هذه الفترة ترجع سلاسل المقالات التي جمعها فيما بعدُ في كتابٍ باسم «تأملات في السياسة» و«حماري قال لي» و«شجرة الحكم»، ومجموعات قصصه القصيرة و«فن الأدب» و«عصا الحكيم».

وعندما أُنشِئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٦، نُقل إليه توفيق الحكيم كعضو دائم متفرغ بدرجة وكيل وزارة، حتى كان عام ١٩٥٩ حيث عُيِّن مندوبًا مقيمًا للجمهورية العربية المتحدة لدى اليونسكو في باريس.

ولكن فترة إقامته هناك لم تَدُم طويلًا؛ إذ فضَّل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة ١٩٦٠ عضوًا متفرغًا في المجلس الأعلى كما كان من قبل.

توفيق الحكيم بين فنون المسرح المختلفة

يقول توفيق الحكيم في تقديمه لمجلده الكبير «المسرح المنوَّع»:

إنها مسرحيات منوَّعة في أسلوبها وفي أهدافها؛ ففيها الجِدِّي والفكاهي، وفيها ما كُتِب بالفصحى والعامية، وفيها النفسي والاجتماعي والريفي والسياسي ونحو ذلك.

إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة، وإن القارئ أو الناقد لَيعجب ولا شك لهذه الرحلة في كل جهة على مدى سنة!

لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء.

أهي رحلة إنسان يبحث عن نفسه؟

أهي رحلة فنان يبحث عن فنه؟

قد يكون كل هذا، وقد يكون شيئًا آخر من هذا.

إن أي مؤلف مسرحي معاصر لنا ينتمي إلى أي أدب أوروبي، يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفين من السنين، تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق، فإن أي أدب مسرحي أوروبي إنما يقوم على آثارٍ امتدت على الأجيال منذ نحو ألفَيْ سنة، مطبوعة منثورة في لغة بلاده، ينقلها جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه، كأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات، وتحاول حل كل العُقَد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية.

وأما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة في التأليف المسرحي ضيق محدود؛ لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالبًا أدبيًّا إلى جانب المقامة

والمقالة إلا منذ سنوات قلائل، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه إلا منذ سنوات قلائل أيضًا، فمؤلفنا المسرحي المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعدُ في لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهودُ السابقين على مدى الأجيال.

وهنا إذن سر رحلتي القَلِقة في كل الجهات.

في هذه الفقرات وما تلاها من نفس المقدمة يريد توفيق الحكيم أن يوحي إلينا بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة من اجتماعية إلى ذهنية إلى نفسية، إنما كان بسبب فقر أدبنا العربي في مجال الأدب التمثيلي، ورغبته هو في أن يملأ ما يستطيع ملأه من هذا الفراغ؛ ومن هنا كان انتقاله بين الموضوعات المنتزعة من بيئته وعصره، والموضوعات الذهنية التي استقى هياكلها من أساطير اليونان القدماء مثل «أوديب ملكًا» و«بجماليون» و«براكسا أو مشكلة الحكم»، أو أساطير ألف ليلة وليلة مثل مسرحية «شهرزاد»، أو القصص الدينية مثل «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم»، أو أساطير الفراعنة مثل «إيزيس». ولكن نراه في المقدمة الأخرى التي كتبها لمجلد «مسرح المجتمع» يُرجِع تنقُّله بين الفنون المختلفة وعدم استقراره على اتجاه واحد إلى ظروف الحياة العامة التي أحاطت به، فيقول:

ويظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية تُرغِم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع، وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع. هكذا كان الحال أيضًا بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى؛ فقد كان المجتمع المصري وقتئذٍ يهتز لأمرَيْن: الخلاص من الاحتلال، والتخلص من الحجاب.

ولكن الحروب ما يكاد يختفي شبحها ويسكن تأثُّرها وتنقشع غيومها، حتى يطيب أحيانًا للفن أن ينطلق من جو المسائل القومية إلى جو المسائل الإنسانية؛ لهذا ما كادت الحرب العالمية الأولى تبعد شُقَّتها وتهدأ هزتها باتجاه المجتمع المصري إلى التغير الهادئ والتطور الطبيعي، حتى اتجهت إلى مصدر آخر هو الإنسان في أفكاره الثابتة في كل زمان، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ حيث أخذت في كتابة تمثيليات «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«الخروج من الجنة» و«نهر الجنون» … إلخ. واليوم عند خروجنا من الحرب العالمية الثانية — أيْ بعد نحو خمس سنوات أو أكثر قليلًا — مضى المجتمع المصري يضطرب في هزات اجتماعية جديدة لم تكن ملحوظة على هذا النحو في عام ١٩١٨

أو عام ١٩١٩، وقد اتجه أكثر الناس إلى نشاطهم الداخلي في مضمار التقدم الشخصي أو المنافسة العامة، فأصبح للمال وسلطانه والسعي إلى طرائق جمعه وتدعيمه الأهميةُ الكبرى، فعرفتْ مصر طرازًا حديثًا من الناس هم رجال الأعمال والشركات وأثرياء الحرب، كما كان للنُّظُم الحديثة وسرعة التقلُّبات السياسية ومقتضيات الحياة أثرٌ في تصرفات الناس، فنجم عن ذلك كله أنماطٌ من الأخلاق تساير رغبة الطموح وتتابع سرعة الوصول. كما أن المرأة لم تَعُد تقنع بالسفور، بل سعت في أن يكون لها مكانٌ بارز في السياسة والحياة العامة، وأن تكون لها حريةٌ أوسعُ وإرادة أقوى، وغير ذلك كثير مما جدَّ على المجتمع المصري من اتجاهات وشخصيات كانت هي الموحِي لما في هذا الكتاب من صور وحوادث وأناس. وإن الحقيقة لتقتضينا التصريح بأنه ما من قصةٍ هنا خلا منها مشهد على الأقل انتُزِع بالفعل من واقع الحياة، حتى ما قد يبدو أحيانًا أنه عجيب. إن الحياة أجرأ من الفنان.

وواضح من هذه الفقرات أن توفيق الحكيم يريد أن يوحي إلينا — كما قلت — بأن انتقاله بين فنون المسرح المختلفة إنما كان استجابةً لظروف الحياة العامة التي أحاطت به، وتطوُّر تلك الظروف.

والآن أي التفسيرين نقبل؛ التفسير الأول الذي يقول فيه الحكيم إنه قد تنقَّل بين فنون المسرح المختلفة بوحي إرادته التي انطلقت تجوب الآفاق لملء الفراغ أثناء بحث الفنان عن نفسه وعن فنه، أم التفسير الذي يُخضِع هذه الظاهرة لتأثير المجتمع وأحداثه وتفاعل الفنان معه؟

والجواب عن هذا السؤال لا يكمل إلا إذا جمعنا بين التفسيرَيْن، بل أضفنا إليهما تفسيراتٍ أخرى يمكن أن نعثر عليها في تاريخ حياة توفيق الحكيم الشخصية كإنسان وكفنان، وتاريخ تكوُّن ثقافته الفنية وتطور تلك الثقافة.

فمما لا شك فيه مثلًا أن المرأة قد لعبت في حياة توفيق الحكيم الشخصية والفنية دورًا كبيرًا منذ أن عرف المرأة لأول مرة في شخصية أمه القوية المسيطرة، ثم في شخصية الفتاة القاهرية سنية التي حرَّكت عواطفه وعواطف أبناء عمه الذين كان يسكن معهم محسن في قصة «عودة الروح»، ثم في شخصية بائعة التذاكر في شباك مسرح الأوديون بباريس، على نحوِ ما نطالع في الحوار الغزلي البارع الذي سجَّله بالفرنسية أثناء وجوده بباريس ثم نقله

إلى العربية الأستاذ أحمد الصاوي محمد، ونُشِر بعد ذلك في «المسرح المنوع» كمسرحية، أو على الأصح كحوار غزلي من فصل واحد بعنوان «أمام شباك التذاكر».

والظاهر أن كل تجارب توفيق الحكيم الأولى مع المرأة لم تكن موفَّقة، مما ولَّد في نفسه الخوفَ منها ومحاولة إقناع نفسه بالقدرة على الاستغناء عنها، بل ومناصَبتها العداء، وكأنه يرى فيها معوقًا خطيرًا عن الإنتاج الفني الرفيع الذي يطمع فيه، ولعلنا نجد خير تعبير صريح عن هذه الحالة النفسية الخاصة في فصل قصير من فصول كتابه «عهد الشيطان»، أي شيطان الفن، وقد كتب هذا الفصل الخاص بالمرأة وموقفه منها تحت عنوان «كُنْ عدوَّ المرأة»، وفيه يقول:

> صحت في يوم من أيام الربيع، هبَّ فيه على وجهي نسيمٌ لطيف، ووقعتْ فيه عيني على أغصان تتمايل وأزهار مفتحة تتضاحك: أيها الشيطان، يا شيطان الفن، يا سجَّاني وجلَّادي، أطلِقْني من أغلالك قليلًا، إني أريد الحب، إني أريد المرأة!
>
> فابتسم شيطاني ولم يزد على أن قال ساخرًا: المرأة مخلوق تافه.
>
> – كلا!
>
> – بلى! إنها ليست جديرة بك أيها الفنان الخلَّاق.
>
> إنها مخلوق تافه، صُنِعت من ضلع تافه من أضلاع آدم.
>
> وخرجت من الجنة وأخرجت آدم بسبب تافه، فهي في الحقيقة ما وُجِدت إلا لتحشو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام.
>
> – ولكن هذه هي التي تُدخِلنا النعيم.
>
> – وهي التي تُخرِجك منه، وقد أخرجت آدم من قبلُ بالفعل، فاحذر أن تقبل جنةً ونارًا من صُنع المرأة! واحرص كلَّ الحرص على أن تكون سيد نفسك، وأن تصنع نفسك جحيمًا ونعيمًا لا تعرفهما المرأة. إن جنتك لا ينبغي أن يكون فيها حية ولا تفاح، فهي جنة هادئة صافية، جنة الفكر والتأمل والخلق والإبداع، إذا دخلتها امرأة حلَّت فيها الفوضى، وانفرطت عقود دُرها المنظوم، وتحطَّمت تماثيلها المرمرية. أما جحيمك فهو مملوء بعذاب الشك والقلق الفكري وعذاب القصور عن إدراك الجمال الفني، آلام لا تفهمها المرأة كذلك، ولا يمكن أن تعترف بها، فأنت ترى أن في نفسك منطقة مقدَّسة، لا أسمح ولا ينبغي أنت أن تسمح لامرأة بالدنو منك.

– ولكني أتوق أن أعيش لحظةً مع امرأة.

– تستطيع دائمًا مع شبح امرأة، ولكن أي امرأة؟! إن تلك التي سمحت لك بإدخالها جنتك ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء، إنها النور بغير مصباح، وهي قطرات النشوة بغير خمر، وهي عروس لها جسم المرأة وكل شيء جميل في المرأة، متدثِّرة في رداء من خيالك الذهبي، وكل ما هو جميل في نفسك قد أسبغته أنت عليها حُللًا رائعة ... هي ملكة جنتك التي توحي إليك بخير ما تُخرِج وما تبدع!

فالمرأة التي لها شأن في حياتك هي كما ترى ينبغي أن تكون من صُنع يدك ومن مخلوقات رأسك.

– إن الحقيقة أحيانًا أبرع من الخيال، وإن الحياة لَقديرة أحيانًا أن تقذف إلى سطحها بلؤلؤة في شكل امرأة تسطع من بين ملايين أصدافها، فلماذا أيها الشيطان لا تسمح لي مرةً بما سمحت به للآخرين؟!

– لا أستطيع أن أسمح لك، ولست أنت وحدك، فلقد وجدت هذه الأسطر الدامغة في ورقة منفصلة بين مخلَّفات بيتهوفن: «الحب، وليس غير الحب هو وحده الذي يستطيع أن يجعل حياتي سعيدة. آه يا إلهي! دعني أجدها أخيرًا تلك التي في مقدورها أن تدعم فضائلي، تلك التي قد سُمِح لي أن تكون زوجتي.»

ومات بيتهوفن ولم يسمع له.

– لماذا؟

– لأنك أيها الفنان عبقرية خالقة، وُجِدت لتخلق وتعطي لا لتسأل وتأخذ.

– مثل الطبيعة؟

– نعم، أنت والطبيعة سيان، كلاكما يعيش في الحرمان، وكلاكما سر وجوده أن يعطي ولا يأخذ.

– آه! ولكن الطبيعة قوية جبارة، أما أنا فآدمي مسكين، إنها لا تتألم، أما أنا فأتألم إذ أرى الحياة تزول من تحت قدمي ولم يُسمَح لي بحظٍّ قليل من الهناء الذي يسخى به على بقية الآدميين.

– الآدميين؟! ومَن قال إنك منهم أيها الفنان؟! عندما كُتِب عليك أن تضع على منكبيك رداء العبقرية والخلق، خُلِع عنك في الحال بعض خصائص الآدميين.

وواضح من هذا الحوار العنيف بين الفنان وشيطانه إلى أي مدًى كانت مشكلة المرأة وعلاقة الحكيم بها كفنان وكإنسان تشغل باله، بحيث كان من الطبيعي أن يصبح موضوع المرأة محورًا هامًّا في اهتمامات توفيق الحكيم؛ وبالتالي في الموضوعات التي اتخذها أساسًا لعدد كبير من مسرحياته خلال حياته كلها تقريبًا.

حتى بعد أن خرج من هذه الأزمة الطاحنة بالزواج المتأخر في سنة ١٩٤٦، وأصبح له ولد وبنت، ولم يَعُد يزهو بأنه عدو المرأة ولا يُمعِن في محارَبتها في مسرحياته والتهوين من دورها في الحياة، أو السخرية من نهضتها واقتحامها في شجاعةٍ وإخلاصٍ الكثيرَ من ميادين الحياة العامة. وقد اتضح هذا التطور في موقف الحكيم خلال مسرحياته العديدة التي تمتد من «المرأة الجديدة» في سنة ١٩٢٣، إلى «جنسنا اللطيف» و«حديث صحفي» و«الخروج من الجنة» و«النائبة المحترمة»، ثم «إيزيس» في المرحلة الأخيرة من إنتاجه.

وواضح أن مثل هذا الموضوع الذي يشغل جزءًا هامًّا من إنتاج توفيق الحكيم المسرحي لا يرتبط أو لا يكاد يرتبط بمشكلة عامة، بقدر ما يرتبط بمشكلة خاصة في حياة الحكيم الشخصية.

وكذلك الأمر في انتقال الحكيم من المسرحيات ذات الطابع المحلي إلى المسرحيات ذات الطابع الإنساني العام، التي يسمِّيها ب «المسرحيات الذهنية»؛ لأن الصراع يجري فيها داخل الذهن البشري بين ما يسمِّيه ب «القِيَم المطلَقة»؛ فمن المؤكد أن هذا الاتجاه لا يرجع إلى استقرار ظروف حياتنا العامة في بعض الفترات فحسب، بل يرجع على الأرجح إلى تأثر الحكيم ببعض اتجاهات الأدب العالمي، وبخاصة في فترة إقامته بباريس وما تلاها، على نحو ما هو واضح في عدد من المقدمات التي كتبها لمسرحياته الذهنية، مثل مقدمة «أوديب ملكًا» ومقدمة «بجماليون».

فمن المؤكد أن قراءته أو مشاهدته لروائع المسرحيات العالمية التي تقوم على التفسيرات المختلفة للأساطير القديمة، مثل تفسير كلٍّ من «سوفوكليس» اليوناني القديم و«أندريه جِيد» الفرنسي المعاصر؛ هي التي أوحت إليه بأن يتجه نحو الأساطير والقصص الدينية أو الشعبية ليعالج بواسطتها بعض قضايا الحياة الإنسانية العامة التي شغلته، مثل قضية الصراع بين الإنسان والزمن، أو الصراع بين العقل والقلب، أو بين الحقيقة والواقع، على نحوِ ما سوف نرى عند حديثنا عن مسرحه الذهني، بل إنه لَيحدِّد لنا في وضوحٍ كيف جاءته فكرة مسرحية «بجماليون»، حيث يقول في مقدمتها:

> لعل أول مَن كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية «بجماليون وجالاتيا» بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر، ما إن وقع بصري عليها منذ

> نحو سبعة عشر عامًا حتى تركت نفسي فكتبت وقتئذٍ قطعة «الحلم والحقيقة» المنشورة في كتابي «عهد الشيطان»، وكنت آمل أن أعود يومًا إليها فأضع كلَّ ما خامَرني منها في عمل أكبر وأرحب، ومرت الأيام واتجهت إلى قصص القرآن وألف ليلة وليلة، وكدت أنسى قصة اليونان حتى ذكَّرني بها برنارد شو يومَ عُرِضت مسرحية بجماليون في شريط من أشرطة السينما منذ عامين، عندئذٍ تيقَّظتْ في نفسي الرغبة القديمة، فعزمت على كتابة هذه الرواية وقد فعلت.

ومن المؤكد أيضًا أنه لولا سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا وبُعده لفترة من الوقت عن التيارات المحلية التي كانت سائدة في بيئتنا المسرحية، ثم اتصاله بالآداب العالمية، ومعرفته بما سمَّاه بالمسرح الذهني عند روَّاده الكبار من أمثال إبسن النرويجي، ثم برنارد شو الأيرلندي، وغيرهما؛ لَمَا اتجه نحو هذا النوع من المسرحيات مهما زعم أن استقرار الحياة في بلادنا هو الذي دفعه نحو هذا الاتجاه، فحياتنا العامة لم تعرف الاستقرار منذ مطلع هذا القرن، بل منذ دخول الإنجليز المحتلين بلادنا في سنة ١٨٨٢ حتى اليوم، وكانت حياتنا سلسلة ثورات متصلة على اختلاف في النِّسَب فحسب.

وهكذا يتضح لنا كيف أن حياة توفيق الحكيم الخاصة ومحاور الاهتمام فيها، ثم تاريخ تكوينه الفني والثقافي، قد كان لها أثرها البالغ في تنقُّله بين فنون المسرح المختلفة، إلى جوار التأثيرات العامة التي تحدَّث عنها هو نفسه في مقدمتَي «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوَّع»، بل نستطيع أن نؤكد أن نوع العمل الذي زاوله في حياته العملية قد كان له تأثيره في اختيار هذا النوع أو ذاك من أنواع المسرحيات، ولعلنا نجد هذه الحقيقة أوضح ما تكون في «مسرح المجتمع» الذي نشر معظم مسرحياته — إن لم يكن كلها — أولَ الأمر في صحيفة أخبار اليوم، التي عمل بها منذ أن ترك الوظيفة الحكومية في سنة ١٩٤٣ إلى أن عاد إليها مديرًا لدار الكتب في سنة ١٩٥١. فمن الواضح أن هذا اللون من المسرحيات هو الذي يتمشى مع الطابع الصحفي، بحكم أنه يعالج جوانب من مشاكل الحياة الراهنة، وهو يستهل مقدمته لهذه المجموعة من المسرحيات بقوله:

> هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخَّضت عنها الحرب العالمية الأخيرة.

ونحن لا نلاحظ تأثير حياته العملية في هذا النوع من المسرحيات من حيث مضمونها الاجتماعي وحده، بل نلاحظه أيضًا من حيث شكلها أو صورتها الفنية، حيث نراه يكتب

عددًا كبيرًا منها في فصل واحد بحيث يمكن نشره في عدد واحد من الجريدة، وإن يكن قد حاول أن يبرِّر هذا التنوع في الشكل بدواعٍ فنية، فقال في مقدمة هذه المجموعة أيضًا:

> ويضم هذا الكتاب عشرين قصة وقصة تمثيلية عصرية، منها ما يقع في فصل، ومنها ما يقع في منظرَيْن، ومنها ما يقع في أربعة فصول. ويبدو من تاريخ الآداب العالمية أن التمثيلية ذات الفصل الواحد كان لها فضل في تصوير المجتمع في أوضاعه العديدة المختلفة، فقد استخدمها لهذه الغاية موليير وديموسيه وماريفو وتشيخوف وتورجنيف وجوته وشيللر وفرتر ودودلي وايلد وشو … إلخ، فالعمل على إقرارها أيضًا في الأدب العربي لما يمكِّن لهذا الأدب العريق في أساليب أدائه وينوِّع له في وسائل تعبيره.

مسرح المجتمع

قلنا إن توفيق الحكيم قد ابتدأ في صدر حياته الأدبية ثلاثة اتجاهات في التأليف المسرحي؛ الاتجاه الأول نحو معالجة القضايا الوطنية العامة، ولو عن طريق الرمز على نحوِ ما فعل في مسرحيته «الضيف الثقيل»، التي يمكن أن تدخل فيما نستطيع تسميته بـ «أدب الكفاح». والاتجاه الثاني نحو المسرح الغنائي الذي كان جمهورنا لا يزال متعلقًا به مفضِّلًا إياه على المسرح الدرامي الخالص، وقد تمثَّل هذا الاتجاه عند الحكيم في مسرحية «علي بابا»، ولكننا نلاحظ أن محاولاته لم تتجدد بعد ذلك قطُّ في هذين الاتجاهين. وأما الاتجاه الثالث الذي ظل يتابعه بين فترة وأخرى، فقد كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية، الذي ابتدأه بمسرحيته «المرأة الجديدة» ذات الطابع الكوميدي. ونحن نلاحظ — كما قلنا — أن قضية المرأة قد شغلت توفيق الحكيم وشغلت إنتاجه لفترة مديدة في حياته، وقد فسرنا هذه الحقيقة بظروف حياته الخاصة وتجاربه مع المرأة. ولقد فسَّر لنا هو نفسه سرَّ اهتمامه بقضية المرأة في مطلع حياته الأدبية، في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية في سنة ١٩٥٢ — أي عند نشرها — بقوله:

> وأول ما لفت نظري وأنا أراجعها بعد ثلاثين عامًا بالتقريب، هو موقفي من حركة سفور المرأة التي نشطت في ذلك الحين، ذلك الموقف الذي يَنُمُّ عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجَّلته المسرحية راجعًا إلى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسَيْن، وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة. وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقارُب الجنسَين وسهولة الاتصال بينهما ما يُطفِئ رغبةَ التلاقي عن طريق

> الزواج، كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسرة واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها، أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية. وما من شك عند قارئ الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزُع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضعَ اعتذار، وإني أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمَعْنيين بالإحصاء الاجتماعي في مجتمعنا الحديث.
>
> على أن من الإنصاف لحركة المرأة الجديدة في ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لا تحقِّقه ظروف الغد، فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليومَ قد يكون تجنِّيًا مُسرِفًا عندما نرى في المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع مما توهَّمنا شيءٌ ذو خطر، لقد تعوَّدنا اليومَ منظرَ المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة، وما من شيء يمنع من تعوُّدنا غدًا منظرَ النائبة والشيخة والوزيرة، كثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريبًا في عين المجتمع الذي سيُولَد بعد ثلاثين عامًا.

هذا هو ما يقوله توفيق الحكيم في تبرير موقفه من المرأة في مسرحية «المرأة الجديدة»، ومن الواضح أنه يعتذر في المقدمة أو يكاد يعتذر عن ذلك الموقف الذي أثبت التطور الاجتماعي في بلادنا عدم صحته.

ونحن بالبداهة لا نعارض بل نحبذ معالَجةَ الأديب لقضايا عصره، حتى ولو كانت قضايا تبدو عارضة موقوتة، بل ولا نخشى على مثل هذا الأدب من الفناء لزوال المشاكل التي يعالجها، والآدابُ العالمية مليئةٌ بالروائع التي صدرت عن مُلابَسات العصر، ومع ذلك ثبتت على الزمن وأصابت الخلود؛ لأن أصحابها أيَّدوا فيها القضايا الإنسانية الخالدة أو المتمشية مع تطور الزمن وتقدُّمه المستمر، وكأنهم يستشرفون خُطى المستقبل الصاعد، حتى أصبحت أعمالهم الأدبية من معالم زحف الإنسانية المستمر نحو التقدم والتحرر والتحضر، على نحو ما زلنا نطالع في خطب زعماء الوطنية الخالدين، من أمثال ديموستين وروبسبير ومصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهم، بينما ابتلع الزمن — أو كاد — خُطبَ مَن هادَنوا أعداء الوطن أو سلَّموا في حريات الشعوب وقضاياها التقدمية، فأصبحت تلك الخُطب لا تُقرأ إلا كمجرد وثائق تاريخية ميتة لا يحفل بها إلا المؤرخون، ومن هذا النوع مسرحية «المرأة الجديدة» التي يعترف مؤلِّفها نفسه بأن الزمن القصير قد تخطَّاها وأثبت خطأَ موقفِ المؤلِّف من القضية التي تعالجها.

وفضلًا عن ذلك فالمسرحية تبدو في مضمونها غير مقنعة، وفي بنائها مفككة، وفي شخصياتها غير محددة الأبعاد والأدوار، وفي حوارها مفتعلة في كثير من المواضع، تتلمَّس الإضحاك باللعب على الألفاظ والمفاجآت وتصنُّع المواقف، فهي من حيث مضمونها تقوم على مغالَطة منطقية تفترض فرضًا سخيفًا غير مقنع لتبني عليه الأحكام، وهي المغالَطة التي يسمِّيها المَناطِقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة Raisonnement Par L'absurd، وبيان ذلك أن توفيق الحكيم يفترض في هذه المسرحية وجود سيدة اسمها نعمت متزوجة من رجل اسمه سامي، وفتاة اسمها ليلى، وكلتاهما معتنقتان لمبدأ السفور ونهضة المرأة الجديدة، ثم يخبرنا أن نعمت قد عرَّفت ليلى بزوجها وتركتها تخالطه، فاختطفته ليلى منها، بينما صادقت نعمت شابًّا آخَر اسمه سليمان بك حلمي يسكن في إحدى شقق عمارة يملكها محمود بك والد ليلى، ومحمود بك هذا رجلٌ مستهتر تخلَّص من ابنته ليلى بعد وفاة أمها بأن أودعها لدى أخته العانس المتقدمة في السن لكي يخلو لعربدته، حتى إذا ماتت الأخت العانس ولم يَعُد له مفرٌّ من أن يؤوي ابنته ليلى معه في بيته، فكَّر في طريقة جديدة للتخلص منها ففاتَحَها في أمر الزواج، ولكنها تُبدِي نفورًا من الزواج حتى ولو كان قائمًا على الحب، زاعمةً أن الزواج يجب أن يستند أولًا وقبل كل شيء إلى الصداقة بين الرجل والمرأة دون غيرها، ومع ذلك ينجح الأب في أن يقنع ابنته بالزواج إذا عثرت على الزوج الذي يصلح صديقًا، وبالفعل ينصب الأب شباكه على سليمان بك حلمي، ويُغرِي وكيله بمفاتَحته في أمر الزواج من ليلى كوسيلة لإعفائه من أقساط الإيجار المتأخرة، بعد أن أعلن محمود بك تنازُله عن العمارة كلها لابنته ليلى، وعندئذٍ تشهد منظرًا سمجًا يعرض فيه الوكيل على سليمان بك هذا العرض الذي يرفضه سليمان لعدم حاجته إلى الزواج، مكتفيًا بصداقة أو عشق نعمت وأمثالها، ولكننا نفاجأ أثناء هذا المنظر بدخول ليلى نفسها إلى شقة سليمان بك والتقائها به في مشهد سخيف مضطرب، ينتهي بأن يعلن سليمان بك لليلى عزْمَه على أن يستجيب لرأي الوكيل ليلحق بمحمود بك في عزبته بقليوب. ويمر الفصل الثالث والأخير بالعزبة حيث يجتمع محمود بك وسليمان بك وسامي ونعمت، ويتضح الموقف كله، فنعمت عشيقة لسليمان تداينه بثلاثمائة جنيه، ومحمود بك يسدِّد عن سليمان هذا الدين الذي أرسلت نعمت تطالبه به بعد أن علمت بصلته بليلى، ثم لا يلبث محمود بك وابنته ليلى وسامي أن يفاجَئوا بقدوم نعمت التي تفضح الموقف، فينصرف سليمان بك إلى حيث أتى، وينفضُّ الجمع على هذه المهزلة.

وواضحٌ ما في هذه الافتراضات من مغالَطة، فالمرأة الجديدة كالمرأة القديمة لا يمكن أن تنفر من الحب أو ترفضه قانعةً بالصداقة، والمرأة الجديدة ليست من البَلَه بحيث تسلِّم

زوجها لأية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة، والزواج الذي تريده المرأة الجديدة لا يمكن أن نفكِّر في أن تصل إليه بمثل هذه الطرق الاحتيالية الهابطة. ونحن لا ندري من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة سليمان بك مقتحِمة، ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد، كما أننا لم نتبين بوضوح كيف تعلَّق سامي بليلى، وعلى أي نحوٍ صادَقَها واختلط بها، كما أننا لا ندري سر اقتحام عدد من الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية، مثل شخصيات علي وشاهين صديقَيْ محمود بك اللذين لم نتبيَّن لهما دورًا واضحًا في تطوير أحداث المسرحية، مما يبرِّر قولنا بتفكُّك بنائها الدرامي، كما أننا لا نطيق صبرًا على ذلك اللعب الطويل في الحوار على «شقة» حياة سليمان بك وأثاثها والشقة التي يستأجرها، مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعدُ إلى تلك المهارة الطبيعية الفائقة التي أدار بها حواره في مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفني، تلك المهارة التي حملت النقَّاد على أن يُقِرُّوا للحكيم بتفوُّقه الظاهر في كتابة الحوار بطريقة سَلِسة طبيعية تُدنِيه من واقع الحياة وتلقائية الفكر.

المرأة الجديدة

ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم المسرحيات الأخرى التي عالَجَ فيها توفيق الحكيم قضية المرأة الجديدة تبدو غير مُقنِعة وقائمة على مغالَطة منطقية، فمسرحية «جنسنا اللطيف» ذات الفصل الواحد، التي كتبها الحكيم في عام ١٩٣٥ بناءً على طلب السيدة «هدى هانم شعراوي» لِتُمثَّل في دار الاتحاد النسائي، تتلخَّص فكرتها في أن مجدية الطيارة وكريمة المحامية وسامية الصحفية يجتمعن على مصطفى زوج مجدية لكي يَحمِلْنَه قَسرًا على الطيران مع زوجته مجدية في رحلة إلى العراق. وهو إذا كان قد سخر في هذه المسرحية من الرجل، إلا أنه قد أظهر من ناحيةٍ أخرى ما يمكن أن تؤدي إليه نهضةُ المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل، وحمله على ما يكره أو ما ليس من شأنه ولا عمله، كالطيران إلى العراق، وهو الذي لا علاقة له بفن الطيران على الإطلاق.

وهو في مسرحيته «النائبة المحترمة» المنثورة في مسرح المجتمع، يبدو غير مُقنِع على الإطلاق، فالمسرحية تقع في منظرَين؛ نرى في أولهما الزوجَ عبد السلام حمودة وهو يسهر إلى جوار طفله، بينما زوجته النائبة المحترمة مشغولة في البرلمان، وفي المنظر الثاني نرى النائبة المحترمة وقد عادت بعد طول انتظارٍ إلى بيتها، ولكنها لم تكد تعود حتى اتصل بها وزير الأشغال تليفونيًّا مستأذنًا في زيارتها، ويأتي الوزير فنعلم أنه قد أتى لكي يطلب إليها أن تعمل على أن يسحب نائبٌ زميل لها في الحزب استجوابَه للوزير عن مشروع جبل

الأولياء، وفي أثناء ذلك يعلم الوزير أن زوجها عبد السلام أفندي موظفٌ منسي بالدرجة الخامسة في وزارته، ويلمِّح للنائبة المحترمة بمساوَمتِها على ترقيته إذا استجابت لطلبه، ولكن النائبة ترفض أن تخون مبدأها وحزبها في سبيل ترقية زوجها المنسي، وبذلك ينتهي الموقف فيما كنا نتوقَّع، ولكننا لا نلبث أن نُفاجَأ في نهاية المنظر بالنائبة المحترمة تُعِد استقالتها من المجلس دون أن نتبيَّن سببًا لهذه الاستقالة، ودون أن نقتنع بأن مثل هذه المساوَمة تقتصر على المرأة النائبة، ولا يشترك في أمثالها النواب من الرجال الذين كثيرًا ما كانوا يساومون الوزراء على ترقية قريب أو نسيب، وبذلك يضيع الهدف الذي قصد إليه المؤلف إذا كان هذا الهدف هو معارَضته لاشتغال المرأة بالسياسة أو دخولها البرلمان، متابعة لفلسفته العامة المُمعِنة في المحافَظة من الناحية الاجتماعية، بل فلسفته العامة في الحياة التي ترى أنه ليس في الإمكان أبدع مما هو كائن، ولا خير للإنسان في أن يحاول تغيير حاضره أو مجالَدة الزمن على نحوِ ما سوف نرى بالتفصيل عند حديثنا عن مسرحه الذهني.

وأما المرأة في علاقتها بالفنان فقد صوَّرها توفيق الحكيم في مسرحية «الخروج من الجنة» ذات الفصول الثلاثة، وهو يقدِّم لها بقوله: «هذه المرأة العجيبة بطلة هذه القصة هي من صُنع خيالي، ولَكَم أتمنى لو توجد حقيقة، ولو ألقاها يومًا وجهًا لوجه.» ولكني لست أدري إلى أي حدٍّ خلقَ توفيق الحكيم بخياله هذه المرأةَ من العدم وغير مسبوق إليها، لقد وقعت في يدي مسرحية للكاتب الفرنسي المعاصر «موريس روستان» منشورة في مجلة «لابتيت الليستراسيون» La petite illustration وعنوانها «الهاربة» أو «الهاجرة» Le déserteuse، والمسرحيتان تقومان على نفس الفكرة؛ فكرة المرأة المحِبَّة التي تضحِّي بحبها وتهجر حبيبها لأنها تحس أنه فنان موهوب ولكنه كسول متراخٍ، وتعتقد أن في هجره وإشعال نار الألم في صدره ما يحفِّزه إلى التعبير عن مكنون نفسه؛ أي إلى الإبداع الفني. ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم قد خرج في علاجه لهذه الفكرة وتصويره لبطلته «عنان» إلى حد الإسراف الذي أخرج شخصيتها عن دائرة المعقول والمقنِع؛ فعنان في مسرحية الحكيم ليست مجرد عاشقة تكتم حبها لمختار وتأبى أن تبادِله حبًّا بحب إلا أن تنشط إرادته فيستغل مَلَكاته ويصل إلى ما يستحق من مجد، بل هي زوجة فعلية لمختار، وهي لا تلجأ إلى كتم حبها عنه كوسيلة مؤقتة لحفز همته مع الإبقاء على الوفاء له والحرص على مشاركته الحياة، بل نراها تصل إلى حد طلب الطلاق منه ويكون لها ما تريد، ويعيش مختار في عزلة عاكفًا على إنتاجه الأدبي، بينما تتزوَّج عنان من آخَر وتكوِّن أسرة، وبعد

عشر سنوات نُفاجَأ بعنان تزور مختار زيارة عابرة لتهنئته بنجاح مسرحيته. وليس بخافٍ ما في هذه الأحداث من إسراف غير معقول ولا مُقنِع لمخالَفته لطبائع البشر، فضلًا عما هو واضح من تعارُض بين سلوك عنان وهدفها النبيل، فنحن نفهم أن تضحي الزوجة مؤقتًا بمتعة الحب حرصًا على مجد زوجها، ولكننا لا نفهم أن تهجره نهائيًّا حرصًا على ذلك المجد، وألَّا تحتفظ بطريق العودة إليه مفتوحًا. وكل ذلك فضلًا عن أن المؤلف لم ينجح في أن يوحي لنا في شيء من الوضوح بسر موقف عنان من مختار وحبسها الحب عنه، وإنما نحدس هذا السر حدسًا وفي مشقة، وإن يكن هذا الغموض قد خلق في المسرحية جوًّا شعريًّا مسحورًا، وجعل من «عنان» تلك العجيبة التي لا يمكن أن تكون إلا من عرائس الخيال الرومانسي الذي يستعذب الآلام.

والشيء الغريب حقًّا هو أن توفيق الحكيم لم يصوِّر علاقة الفنان بالمرأة، وحيرته بين المرأة والفن، على نحوٍ يبدو معقولًا ومُقنِعًا إلا في مسرحية ذهنية، ومن خلال أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة «بجماليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢؛ أيْ قبل زواجه ببضع سنوات، وفي فترة متقدمة من عمره، يلوح أن أزمته النفسية بالنسبة للمرأة كانت قد بلغت فيها أقصاها، فهو يتقدم في السن ويزداد إحساسه بحاجته إلى المرأة وحنوها، وهو لا يزال خائفًا من المرأة مزعزعَ الثقة متمسكًا بالأسطورة التي خلقها عن نفسه كعدو للمرأة، ومع ذلك راغب فيها متشوِّق إليها، وإن حاول عبثًا أن يُسكِت نزعات روحه باسم الفن وضرورة التفرغ له في برجه العاجي بعيدًا عن متاعب الحياة الزوجية ومشاغلها المِضَّة. وفي هذه الفترة كتب مسرحية بجماليون التي نقتصر هنا على إبراز مضمونها، وعلاقة هذا المضمون بحياة توفيق الحكيم الخاصة، ونظرته إلى مشكلة العلاقة بين المرأة والفنان.

وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان في بلاد اليونان نحَّات عبقري اسمه بجماليون، صنع يومًا تمثالًا رائعَ الجمال لفتاة اسمها جالاتيا، وراقه جمال التمثال حتى أحبه حبًّا يشبه العشق. ولا تقول الأسطورة طبعًا هل كان هذا الحب نتيجةً لظمأ جنسي عند الفنان، أم كان امتدادًا لذاته باعتبار أن التمثال من خلقه وجزء من نفسه يحبه كما يحب الإنسان ولده كامتداد لذاته. وتناوَلَ توفيق الحكيم هذه الأسطورة وأضاف إليها شخصياتٍ أسطوريةً إغريقية أخرى ليتخذ من مجموعها وسيلةً لتصوير أزمته النفسية، أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة، ويوضِّح الحيرة والتردُّد اللذين يمكن أن يُصِيبا الفنان، والنزعات المتعارضة التي تصطرع في نفسه، فزعم أن بجماليون قد طلب إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث الحياةَ في تمثال جالاتيا الحجري، ليتحوَّل إلى فتاة من لحم ودم

تزوَّجَها بجماليون عن حب وهيام، ولكنه لم يلبث أن فُجِع في حبه عندما رأى جالاتيا تُعجَب بشاب مدلَّل بجماله الهيكلي الخاوي، وهو نرسيس، وتهرب معه تاركةً زوجَها الذي لا يزال مشغولًا بفنه، وتثور ثائرة بجماليون ويعذِّبه الشقاء، فيعود إلى الإله ضارِعًا أن يردَّ جالاتيا تمثالًا حجريًّا كما كانت، بل يبلغ به الغضب أن يحطِّم التمثال بعد أن استجاب الإله لرغبته، وكأنه ينتقم من هذا التمثال لأنه أثار غريزةَ الحياة في نفسه، وردَّه أول الأمر مقهورًا إلى المرأة.

وبالرغم من الطابع الذهني التجريدي لهذه المسرحية، وضَعْف الطاقة الدرامية فيها بحيث لا تثير انفعالنا في قوة، بل تقتصر على تحريك تأمُّلنا الذهني، إلا أنها تبدو — كما قلنا — معقولة ومقنعة؛ لأن أحداثها الرمزية ممكنة الحدوث فعلًا، فالفنان من الممكن أن تخلب لبَّه امرأة، وأن يسلم لها قيادَه فيتزوَّجها، ولكنه من الممكن أيضًا أن يشقى بهذا الزواج بحكم توزُّعه بين فنه وزوجته توزُّعًا قد يترك في حياة زوجته فراغًا ينتهي بها إلى الضلال، فيشقى الفنان، وقد لا يستطيع الخلاص من شقائه إلا بالتخلص من هذا الزواج؛ وعلى هذا الأساس تجمع هذه المسرحية في مضمونها بين جميع العناصر والاحتمالات التي تتكوَّن فيها أزمة الفنان بالنسبة للمرأة وحيرته بينها وبين فنه، وعلى نحوٍ أوسع حيرته بين الفن والحياة. وبذلك يكون توفيق الحكيم قد نجح في تصوير هذه المشكلة من خلال أسطورة، بينما نرى التوفيق يحاوِل في تلك المسرحية أن يلتزم حدودَ الممكن Vraisembable، أو حدود منطق الحياة أو احتمالاتها المعقولة المقنِعة، بل بنى تلك المسرحيات على فروض مُسرِفة غير معقولة، أَمْلَتْها عليه رهبتُه للمرأة وخوفه منها وعدم اطمئنانه لقدرته على ريادتها، فأخذ يحاول إقناع نفسه وإقناع غيره بعداوته لها، ونظره شزرًا إلى مطامعها في الحياة وحركة نهضتها المعاصرة التي ابتدأت بالتمرد على الحجاب، واستمرت بغزوها لجميع الميادين حتى وصلت إلى ميدان النيابة عن الشعب في مَجالِسه البرلمانية.

حصر وتبويب

استعرضنا فيما سبق عددًا من مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية التي عالَج منها مشكلةً بذاتها، شغلته منذ فجر حياته الأدبية، وظلت تشغله على نحوٍ حادٍّ إلى أن تزوَّج في سنة ١٩٥٦، ولاحظنا أنه قد استمر بوجه عام في كتابة المسرحيات الاجتماعية، وبخاصة في فترة عمله صحفيًّا بجريدة «أخبار اليوم»، ولكنه في الواقع لم يقتصر على المسرحيات الاجتماعية، بل كتب أيضًا المسرحيات النفسية والريفية — كما يقول — بل السياسية مثل «براكسا أو مشكلة الحكم»، وقد نشر في أول الأمر مجلدَيْن بعنوان «مسرحيات توفيق الحكيم»، تضمَّنت المجموعةُ الأولى مسرحيات «سر المنتحرة» و«نهر الجنون» و«رصاصة في القلب» و«جنسنا اللطيف».

وتضمَّنت المجموعة الثانية مسرحيات «الخروج من الجنة» أو «الملهمة» و«أمام شباك التذاكر» و«الزمار» و«حياة تحطَّمت». وكان نشر هاتين المجموعتين في عام ١٩٣٧، ومن قبل ذلك كان قد نشر «أهل الكهف» سنة ١٩٣٣، و«شهرزاد» سنة ١٩٣٤، كلًّا في كتاب منفصل باعتبارهما من المسرحيات الذهنية التي يعتزُّ بها توفيق الحكيم بنوع خاص، ثم نشر في سنة ١٩٣٩ مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم»، وفي سنة ١٩٤٢ «بجماليون»، وفي سنة ١٩٤٣ مسرحية «سليمان الحكيم»، وفي سنة ١٩٤٩ مسرحية «الملك أوديب»، وفي سنة ١٩٥٥ «إيزيس»، وفي سنة ١٩٥٧ مسرحية «الصفقة»، وفي السنتين الأخيرتين نشر «رحلة إلى الغد» و«أشواك السلام»، وقد طُبِعت كل واحدة من هذه المسرحيات في كتاب خاص.

وفي أثناء كل ذلك طُبِعت بعض مسرحيات المجتمع، أو المسرحيات المنوعة في كُتِب خاصة لمناسبة تمثيلها على المسرح أو حاجة المدارس إليها، كما نُشِرت مسرحية «المرأة الجديدة» مع ثلاث مسرحيات أخرى متعلقة بمشكلة المرأة في كتاب خاص ١٩٥٢، ولكن

توفيق الحكيم قد أراح القراء والدارسين بجمع كل مسرحياته في مجلدَيْن كبيرَيْن، صدر أحدهما باسم «مسرح المجتمع»، وصدر الآخَر باسم «المسرح المنوَّع»، وهما يضمان جميع مسرحياته بما فيها المسرحيات التي نُشرت أولًا في المجلدَيْن المعنونَيْن «مسرحيات توفيق الحكيم»، ثم المسرحيات التي نُشِرت في كتاب «المرأة الجديدة»، ولم يبقَ من تأليفه المسرحي خارج هذين المجلدَين إلا مسرحياته الكبيرة، وأغلبها من النوع الذهني التي نشر كلًّا منها في كتاب خاص. ولكن العملية التي قام بها توفيق الحكيم تبدو مخلخلة الأساس؛ فمجموعة «مسرح المجتمع» يقول المؤلف إنها من وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة؛ أيْ إنها تمثِّل مرحلة زمنية محددة في تاريخ إنتاج المؤلف المسرحي، وذلك بالرغم من أنه لم يبدأ في كتابة المسرحيات الاجتماعية منذ تلك الفترة فحسب، بل ابتدأ كتابتها — كما رأينا — منذ مطلع حياته الأدبية؛ أيْ منذ كتب مسرحية «المرأة الجديدة» في سنة ١٩٢٣، كما أنه واصل كتابة المسرحيات الاجتماعية بعد سنة ١٩٥١، بل وألَّف بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ مسرحيات اجتماعية تصدر عن فلسفة اجتماعية بذاتها، وهي الفلسفة الاشتراكية التي نادت بها هذه الثورة، والتي تقدِّس العمل وتعتبره الوسيلة الوحيدة لكسب العيش، وكل هذا واضح في مسرحية «الأيدي الناعمة» التي كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤، ونفس الفلسفة تَحدَبُ على الطبقة العاملة في الريف وتسعى إلى أن ترفع عنها غبن القرون وذلها، وتمكِّن لها من رد جشع الإقطاعيين وسيطرتهم التي كانت تُلقِي الفزع بل الوهم في نفوس أبنائها، على نحوِ ما صوَّر توفيق الحكيم نفسه في مسرحية «الصفقة» التي نشرها سنة ١٩٥٧.

وكان من الأفضل أن يضم «مسرح المجتمع» جميعَ مسرحيات المؤلف الاجتماعية القديمة، بما فيها الخاص بمشكلة المرأة، ومسرحيته الجديدة و«الأيدي الناعمة» ذات الفلسفة الاجتماعية المحددة والموجودة في مجموعة «المسرح المنوَّع»، الذي يضم أشتاتًا من المسرحيات في تاريخ إنتاجه دون أي ترتيب زمني أو موضوعي فني.

وعلى أية حال فإننا نعتقد أن خير تبويب ممكن للإنتاج المسرحي لتوفيق الحكيم هو تقسيمه إلى ما يمكن تسميته ب «مسرح الحياة»، ثم ما يسميه هو ب «المسرح الذهني» الذي برع فيه واشتُهر به وتركَّزت فيه أصالته، على أن تخرج مسرحياته الاجتماعية التي كتبها بعد الثورة من مسرح الحياة لنضعها فيما نسميه ب «المسرح الهادف».

مسرح الحياة

ونحن نعني بمسرح الحياة مجموعة المسرحيات التي تناول فيها توفيق الحكيم جوانب من حياة الإنسان أو المواطن كفرد وكعضو في المجتمع، وهذه المسرحيات كثيرًا ما تختلط فيها العناصر النفسية بالعناصر الاجتماعية، ونقصد بالعناصر النفسية تلك العناصر النابعة من طبيعة الإنسان كإنسان في ذاته، وبالعناصر الاجتماعية تلك التي ولَّدتها في الفرد حياته داخل المجتمع، فمسرحية «أريد أن أقتل» مثلًا تجمع بين العنصرين؛ العنصر النفسي النابع من غريزة حب الحياة والمحافظة عليها، والعنصر الاجتماعي النابع من النفاق الضروري في أحيان كثيرة لحياة الأسرة كخلية اجتماعية، ففي هذه المسرحية يصور توفيق الحكيم زوجين يتبادلان عبارات المحبة والمجاملة، فيتمنى كل منهما أن يكون «يومه» قبل يوم شريكه في الحياة، وفي تلك الأثناء يفاجأ الزوجان ببنت الجيران مصابة بلوثة تقتحم مسكنهما وبيدها مسدس وتعلنهما أنها قد قررت أن تقتل أحدهما، فيأخذ كل من الزوجين في استعطافها لكي تجنبه الموت، وقد نسيا ما كانا يتبادلانه منذ لحظة من تمنِّي كل منهما أن يكون «يومه» قبل يوم شريكه، وفي النهاية تطلق الفتاة مسدسها فإذا به يُحدث مجرد صوت ودخان دون أن ينطلق منه رصاص قاتل! وواضح أن هدف توفيق الحكيم من المسرحية هو الكشف عما يظنه نفاقًا اجتماعيًّا لا يلبث أن ينهار أمام غريزة حب الحياة والمحافظة عليها، ولكنه نقد سطحي أقرب إلى الكاريكاتير المضحك منه إلى النقد الإنساني العميق، فروح التضحية ليست مستحيلة الوجود في أية بيئة.

ومسرح الحياة بوجه عام لا يخرج عن أن يكون إما نقدًا للحياة أو محاولة لبنائها، وقبل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان مسرح الحياة عند الحكيم موجهًا نحو النقد، ولكن نقده للحياة لم يكن في يوم من الأيام نقدًا جريئًا عميقًا ينفذ إلى أُسس الفساد، بل كان

مقصورًا على بعض النواحي السطحية التي لا تصل إلى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهما أن الحكيم قد كان دائمًا ممن يؤْثرون السلامة ويتجنبون تحمُّل مسئولية الرأي الحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة، فهو ينتمي بتفكيره إلى الطبقة البرجوازية المحافظة التي تحرص على رتابة الحياة وتفضِّل الاستقرار على التمرد والتجديد، كما يشهد مسرحه الذهني الذي تتبلور فيه أفكاره العامة كما سنرى، فهو مثلًا في مسرحية «عمارة المعلم كندوز» يصور لنا احتيال المعلم كندوز الجزار على تزويج بناته بكتابة عمارته لكل منهن حتى تتزوج ثم استردادها منها بعد ذلك لكي يكتبها لأختها حتى تتزوج هي الأخرى، وفي النهاية يجتمع أصهاره في ضجة صاخبة مضحكة ينكشف فيها الموقف. وتوفيق الحكيم يصف هذه المسرحية في فهرست «مسرح المجتمع» بأنها من أخلاق الحرب، ولكن المشكلة التي تعالجها مشكلة مزمنة في بلادنا وليست مقصورة على أخلاق الحرب؛ لأنها ترجع إلى فساد عميق كان متأصلًا في حياتنا الاقتصادية والاجتماعية، وكان يدفع الزوج إلى البحث عن مال زوجته قبل البحث عن شخصيتها.

وأما بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، فقد رأينا توفيق الحكيم يصدر لأول مرة في مسرحيات الحياة التي كتبها — وهي «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» — عن فلسفة اجتماعية محددة هي الفلسفة الاشتراكية، ويجب أن نلاحظ هنا أن توفيق الحكيم لم يكن من رواد هذه الفلسفة في يوم من الأيام وإنما أصبح من التابعين لها أو على الأقل المتأثرين بها، فهو في ذلك تابع لا رائد، وأدبه الصادر عنها يُعتبر من الأدب الذي يسمَّى «أدب الصدى» لا «أدب القيادة»، على نحو ما كان في أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ التي أوحت إليه بقصة «عودة الروح» التي يسجل فيها بعث الشعب المصري، ويعلن عن ثقته فيه وقدرته على التقدم والنهوض إذا أتيحت له القيادة الصالحة، فهو في هذا أيضًا صدى شعري لتلك الثورة العاتية التي لم يترسب معناها الضخم في نفسه إلا بعد سنوات عدة تبلغ ثماني أو تسع سنوات.

وأيًّا ما يكون الأمر فنحن نعتقد أن مسرحيتي «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» هما خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية؛ وذلك لأن «الأيدي الناعمة» توضح معنًى كبيرًا من معاني ثورتنا الاشتراكية الأخيرة، بل معنى من معاني التطور الإنساني العام في العصر الحديث، وهو أنه لم يَعُد في الحياة الحديثة مجال لمن سمَّاهم الرئيس جمال عبد الناصر المتعطلين بالوراثة، الذين كانوا يعيشون على الإقطاعيات التي نهبها أجدادهم من الشعب واحتكروا ثرواتها وسخَّروا في العمل بها أيدي الشعب الخشنة المحرومة، كما

تسجل تفاهة العلوم الجدلية العقيمة التي كان يبدد فيها أعمارهم عدد من شبابنا، مثل الدكتور الذي حصل على الدكتوراه عن بحث في حرف «حتى» جعله يُعرف في المسرحية باسم الدكتور حتى، ويجد نفسه بين «الأيدي الناعمة» بعد الثورة ويصادق أميرًا سابقًا، ولا يجدان معًا بدًّا من البحث عن عمل منتج يكتسبان منه قوت حياتهما.

وأما مسرحية «الصفقة» فتصور الحالة التي كانت سائدة في الريف قبل الثورة يوم كان الفلاحون تفزعهم الأوهام من سيطرة الإقطاعيين وحرصهم على احتكار الأرض الزراعية، ففي هذه المسرحية نرى إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيها في إحدى قرى الريف فيتضافر أهل القرية على شرائه وتوزيع أرضه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال، غير أنهم يسمعون بقدوم إقطاعي قريتهم حامد بك لزيارة القرية، فيقع في وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة مع أنه آتٍ لأمر آخر ولا علم له بعزم الشركة على بيع تفتيشها، ويجمع الفلاحون كمية من المال ليقدموها للإقطاعي كرشوة مقنَّعة لكي يترك لهم الأرض ولا ينافسهم على شرائها، غير أن الإقطاعي لا يكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يستيقظ جشعه فيطلب مزيدًا من المال، بل يطلب فتاة ريفية جميلة راقته بحجة حاجة أطفاله إليها، ويذعن الفلاحون لمطالبه، ولكن الفتاة تنقذ شرفها بأن تتظاهر بإصابتها بالكوليرا في منزل الإقطاعي بالقاهرة، فيخشى هذا الإقطاعي العدوى على نفسه وعلى أطفاله ويسرِّح الفتاة التي تعود إلى قريتها وإلى خطيبها، ويفوز الفلاحون في النهاية بالصفقة. وفي هذا — كما قلنا — ما يوحي بالثقة في الشعب وبقدرته على هزيمة الإقطاعيين رغم الأوهام المترسبة في نفوس هؤلاء الفلاحين، وبالرغم من الطابع الكاريكاتيري الذي يبدو في بعض أحداث هذه المسرحية، فإنها مع ذلك تبدو مسرحية إيجابية مستندة إلى فلسفة اجتماعية خيِّرة مؤيدة لفلسفة حياتنا الجديدة أو كما قلنا صدى لهذه الحياة.

وفي رأينا أن خير ما كتب توفيق الحكيم من نقد واقعي لحياتنا ومجتمعنا قبل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لا نجده في مسرحياته، وإنما نجده في ذكرياته التي سجلها عن فترة عمله وكيلًا للنائب العام في القضاء الأهلي في طنطا ودسوق ودكرنس وغيرها، وقد صاغها في قالب قصصي استعراضي حتى في كتابه «يوميات نائب في الأرياف» حيث يصور المظالم التي كانت شائعة في بيئاتنا الريفية، ثم في كتابه «ذكريات في الفن والقضاء» الذي نشره في سلسلة «اقرأ» عام ١٩٥٣، وهو يُعتبر استمرارًا لـ «يوميات نائب في الأرياف»،

وتصور «ذكريات في الفن والقضاء» نفس المفاسد والمظالم أو شبيهًا لها. وتأتي قيمة هذين الكتابين من أنهما يُعتبران تصويرًا على الطبيعة، وتنبع قيمة هذين الكتابين الفنية من براعة الحكيم في استخدام الحوار فيهما والاعتماد عليه اعتمادًا كبيرًا، ثم من روح السخرية والتهكم والإشفاق المغلف بالابتسام في تصوير تلك المشاهد المحزنة.

المسرح الذهني

ولا نقف أكثر من ذلك عند ما سمَّيناه بـ «مسرح الحياة» لتوفيق الحكيم، لكي نشرع في دراسة ما سمَّاه هو نفسه بـ «المسرح الذهني»، واعتز به، ورأى فيه أصالته وميدان ابتكاره، وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد ابتدأ هذا النوع من المسرحيات بمسرحية «أهل الكهف» التي يقول في كتابه «زهرة العمر» إنه قد ابتدأ في كتابتها منذ إقامته في الإسكندرية وكيلًا للنائب العام في المحاكم المختلطة، أي قبل سنة ١٩٢٩، وإن لم تُنشر إلا في سنة ١٩٣٣؛ فإنه مع ذلك لم يبسط نظرته عن المسرح الذهني إلا في المقدمة التي كتبها سنة ١٩٤٢ لمسرحية بجماليون، وهي مقدمة لها أهميتها في تحديد مفهوم هذا النوع من المسرحيات عند الحكيم وتوضيح خصائصها الفنية، وفيها يقول:

> منذ نحو عشرين عامًا كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود «المطبعة»، لقد كان هدفي وقتئذٍ في رواياتي هو ما يسمُّونه المفاجأة المسرحية، ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز. إني حقيقةً ما زلت محتفظًا بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم تَعُد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة؛ لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد «قنطرة» تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير «المطبعة»، لقد تساءل البعض: أوَلَا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و«شهرزاد» ثم «بجماليون»،

> ولقد نشرتها جميعًا ولم أرضَ حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كُتب مستقلة عن مجموعة «لتمثيل المسرحيات» الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل.
>
> ثم يروي الحكيم قصة تمثيل الفرقة القومية لرواية «أهل الكهف» وتخوفه من ذلك، ويروي بعد مشاهدته لها أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي أَلِفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يُكتب للمسارح لإثارة العواطف؛ «لقد خرجت تلك الليلة، وأنا أشك في عملي وأومن بصواب رأي الناس، فلقد وُجِد المسرح ليشهد فيه النظَّارة صراعًا يستثير التفاتهم ويهز أفئدتهم، صراعًا هو في المسرح الدموي بين درع ودرع أو بين ثور ورجل، وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة. هكذا كان المسرح دائمًا ويكون، وإن الناس ليتأثرون دائمًا بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم، لكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملَكاته؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟ هكذا انتهى بي الأمر إلى السعي لدى القائمين بشأن الفرقة القومية حتى أوقفوا تمثيل أهل الكهف إلى اليوم.» ومع ذلك يعود الحكيم فيتساءل في نفس المقدمة عما إذا كانت مثل هذه المسرحيات تحتاج إلى إخراج خاص في مسرح خاص، إخراج يُلتجأ فيه إلى رسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون، وطريقة إيماء وإلقاء، وكل ما يُحدث جوًّا يهمس بما تهمس به تلك المعاني المطلقة. وكل الصعوبة في الحقيقة هي في إبقاء الشعر والفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب.

هذا مفهوم لا يزال الغموض يكتنفه من أطرافه، فمن المؤكد أن توفيق الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي كمحاورات أفلاطون مثلًا، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات، وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة في ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات، وإلا لَمَا قسَّمها إلى فصول ومناظر، ولَمَا حدد لها مكانًا وزمانًا، ولا وصف الإطار الذي يجري فيه كل مشهد من مشاهدها، ولعله كان أقرب إلى الدقة عندما تحدَّث

عن أهل الكهف في صورة خطاب أرسله إلى صديق فرنسي ونشره في كتابه «زهرة العمر»، وقال فيه:

> أخفيت عنك يا أندريه أني كتبت منذ عام — وأنا في الإسكندرية — شيئًا كالقصة التمثيلية بنيتُه على سورة من القرآن، وجرفتني المشاغل فتركت هذا العمل في حقيبة لي، وكدت أنساه لو لم أفتح الحقيبة عفوًا منذ أسبوع.

وفي رسالة أخرى لنفس الصديق الفرنسي يقول:

> تسألني عن الرواية التي حدثتك عنها في رسالتي السابقة، إنها ليست عصرية ولا تاريخية ولا حتى قصة تمثيلية حقيقية، بل … بل … لست أدري ربما كانت عملًا فنيًّا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل، حوار أدبي للقراءة وحدها، فإن وضعها للتمثيل لم يخطر لي على بال، إن كلمة «التشخيص» التي عرَّضتني للإهانة في بدايتي الأدبية ما زالت ترن في أذني، كلا إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة عن كونه «تحويرًا فنيًّا» Transposition artistique لسورة قرآنية ترتل في المسجد يوم الجمعة. على أني لا أكتمك أني ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده بل أيضًا تحت تأثير مصر القديمة، لقد قرأت «كتاب الموتى» و«التوراة» والأناجيل الأربعة والقرآن.
>
> إن مصر القديمة كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها: «البعث»، وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم؛ وجهها الأول الموت، ووجهها الثاني الزمن، ووجهها الثالث القلب، ووجهها الرابع الخلود، هل أنا على حق في تفسير الكتب السماوية تحت ضوء مصر القديمة ومن منهما أصل الأديان؟

فتوفيق الحكيم محق في أنه قد جعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليُقرأ على أنه أدب وفكر، ولكنه في هذه الفقرات أيضًا يتجاهل الحقيقة عندما يعود فيزعم أن وضع «أهل الكهف» للتمثيل لم يخطر له على بال وأنه ينفر من كلمة «التشخيص».

ف «التشخيص» في ذاته لا يمكن أن ينفر منه أديب مثقف كتوفيق الحكيم، وإنما ينفر أو يمكن أن ينفر من تشخيص التوافه، وأكبر الظن أن عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات هو الذي ساق توفيق الحكيم إلى مثل هذه المغالطات، وجعله ينادي بأنه يكتب هذه المسرحيات الذهنية للقراءة لا للتمثيل. وهذه التجربة الخطيرة تتطلب

منا كنقاد ودارسين أن نبحث عن أسباب ضعف استجابة الجمهور لهذه المسرحيات، وهل هو راجع إلى ضعف في المستوى الثقافي والفني للجمهور وحده، أم أن هناك اعتبارات تُضعف من القوة الدرامية المؤثرة لمسرحيات الحكيم الذهنية.

والواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها، وفي إدارة الحوار الذي يعرضها بواسطته، ولكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذهن البشري كما يقول، فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك أن معظم شخصيات مسرحه الذهني شخصيات أسطورية أو شبه أسطورية، مثل شخصيات «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«بجماليون» و«سليمان الحكيم» و«أوديب الملك»، ونحن قد نجد مبررًا لتوفيق الحكيم في هذه المسرحيات الأسطورية المصدر، وإن يكن برنارد شو قد نقل بجماليون من عالم الأساطير إلى عالم الواقع، وجعل منه شخصية حية نابضة مع احتفاظه بفحوى المعاني الرمزية والذهنية التي تحملها الأسطورة الإغريقية القديمة كما سنرى، ولكننا لا نعفي الحكيم من مسئولية الضعف في نفث القوة الدرامية الحية المؤثرة في شخصيات مسرحياته الذهنية الأخرى التي استمد موضوعاتها من واقع الحياة الإنسانية المعاصرة أو المستقبلة، مثل مسرحيات «لو عرف الشباب» التي مثلتها الفرقة القومية باسم «عودة الشباب»، و«رحلة إلى الغد»، فشخصيات هاتين المسرحيتين من البشر ولا علاقة لها بالشخصيات الأسطورية، ومع ذلك لا ننفعل بما نخوض من صراع، ومن الواضح أن الممثل لا يستطيع النهوض بدوره على خشبة المسرح ما لم يقدِّم له المؤلف شخصية حية، يستطيع أن يتقمصها فيحرك الجماهير مع ما يحوطه من صراع، وإلا أصبح الممثل كقطعة من قطع الشطرنج أو بوقًا للمؤلف، وهذا هو ما يغلب على شخصيات الحكيم في مسرحه الذهني حتى لتبدو لنا في معظم الوقت أبواقًا تردد جوانب الرأي المختلفة في القضية التي يعالجها المؤلف وهي كلها آراء المؤلف نفسه، ومن المعلوم أن الشخصية المسرحية لا تؤثر فينا ولا نقتنع بها إلا إذا نجح المؤلف نجاحًا تامًّا في أن يوهمنا بأنها هي التي تتحدث وتسعد وتشقى وتصارع وتفكر لا هو، وأن تفكيرها ومشاعرها نابعان من ذاتها وطبيعتها وظروف الحياة التي اشتبكت فيها. ومن كل هذا نرى الدارسين والنقاد يتحدثون عن هذه المشكلة التي عالجها توفيق الحكيم في مسرحه الذهني أو تلك، ولكننا

لم نرَ أحدًا يردد اسم شخصية خلقها توفيق الحكيم مثلما خلق شكسبير مثلًا شخصيات هملت وعطيل وشيلوك والملك لير وغيرها، كما خلق موليير هارباجون وألسست ودون جوان.

والمسرح الذهني فن لم يبتكره توفيق الحكيم، بل هو اتجاه عام ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية فيما يسمَّى ب «الدراما الحديثة» التي ابتدأها إبسن النرويجي.

ثم أمعن في هذا الاتجاه برنارد شو الأيرلندي. ويُعتبر مسرح سارتر هو الآخر من النوع الذهني، ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقعية، ويجعلون الشخصيات الحية طرفًا في الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيًّا خالصًا، وهم بذلك يظلون داخل المفهوم الدرامي التقليدي للمسرح منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنية، بل من الممكن أن نزعم أن المسرح الذهني بالمعنى الذي يفهمه توفيق الحكيم قد عرفه اليونان أنفسهم في الصراع بين الإنسان والقدر مثلًا على نحو ما نشاهد في مسرحية «أوديب ملكًا» لسوفوكليس، أو بمعنى أدق الصراع بين الإنسان والحقيقة في تلك المسرحية العاتية، وذلك بينما ينقل الحكيم نفس هذا الصراع إلى مجال ما يسمِّيه «المطلق من الأفكار»، فحدَّثنا في مقدمة مسرحية «أوديب الملك» عن أنه قصد فيها إلى أن يجري الصراع بين ما يسميه «الواقع والحقيقة»، أي بين المعاني المجردة، وما دام الإنسان لم يَعُد طرفًا في الصراع فإن المسرحية تفقد حرارتها وتأثيرها — أي قوتها الدرامية — وتفتر، بل تبرد أحيانًا ولا تعود تهز النفوس وتثير الشجون أو تولِّد ما سمَّاه أرسطو بالشفقة والرعب في نفوس النظَّارة وبهما تطهر نفوسهم، وكل ذلك فضلًا عما يمكن أن يسوق إليه الصراع بين المعاني المجردة من نتائج وتطورات يأباها الذوق الأخلاقي الاجتماعي للناس كما سوف نرى عند حديثنا عن مسرحية «أوديب الملك» لتوفيق الحكيم ومقارنتها بمسرحية سوفوكليس الخالدة.

الفروض الذهنية

والكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم، أو يفترضها نيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية، ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت، ثم يفصل في هذه النتائج وفقًا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم. وهذه الحقيقة الكبيرة واضحة في مسرحية «أهل الكهف» التي تفترض فيها القصة الدينية عودة أهل الكهف إلى الحياة بعد أن قضوا في كهفهم ما يزيد على القرون الثلاثة، ثم يأخذ الحكيم في عرض النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذا البحث، ويرى في النهاية أنها ستحمل أهل الكهف على العودة إلى كهفهم. وفي مسرحية «شهرزاد» يفترض الحكيم أن شهريار قد أصبح عقلًا خالصًا وأنه قد تخلَّص من نداء القلب والجسد، ثم يأخذ في دراسة النتائج التي ستترتب على ذلك، وما سوف يصيب شهرزاد عندئذٍ من حيرة وتردد، وكأنه قد أصبح معلقًا بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاهما. وفي «رحلة إلى الغد» يفترض أن شخصين تركا الأرض في صاروخ رسا بهما على كوكب مجهول ثم استطاعا العودة إلى الأرض، فإذا بالرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون، وإذا الحياة قد تغيرت تغيرًا تامًّا وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمي الخارق، ثم يأخذ في دراسة النتائج التي ستترتب على ذلك والملل بل الشقاء الذي سيصيب طائفة من الناس نتيجة لهذا التطور الخطير.

وفي مسرحية «عودة الشباب» يفترض أن شيخًا عاد إلى شبابه بفضل دواء اكتشفه العلم الحديث، ثم يدرس ما يتصوره من نتائج محتملة لهذه العودة إلى الشباب، ويفضِّل في النهاية أن يعود الشيخ إلى شيخوخته وأن يلتزم مكانه في صف الإنسانية المتلاحق لا يعدوه إلى خلف ولا إلى أمام، فليس في الإمكان أبدع مما كان. وفي مسرحية «سليمان الحكيم» يفترض المؤلف أن صراعًا قد قام بين الحكمة والقوة المادية، ثم يدرس النتائج التي يمكن

أن تنتج عن هذا الصراع، وإلى أي حد لا بد أن تنهزم، وبخاصة أمام قوة العاطفة القلبية في شخصية ملكة سبأ التي لم يستطع سليمان أن ينال حبها بجبروته وقوته المادية حتى ولو سخَّر في ذلك قوة الجن نفسها. وفي مسرحية «بجماليون» يفترض أن الفنان قد استجاب لنداء الحياة فتزوج من الفتاة التي أحبها، ثم يدرس بعد ذلك ما يمكن أن يتعرض له من أخطار، ويوحي إلينا في النهاية بأن الخير للفنان أن ينقطع لفنه، وألا يترك المرأة تشغله عنه أو تعكر صفو حياته التي لا بد لها من هذا الصفاء لكي يستطيع الفنان أن يبدع ويبتكر ويصيب المجد والخلود ويحقق ذاته تحقيقًا كاملًا جميلًا.

ويُخيل إلينا أن قيام كل هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذي يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمِّي هذا النوع من المسرحيات ب «المسرحيات التجريدية» لا «المسرحيات الذهنية» التي نجدها عند إبسن وشو مثلًا، بخاصة بعد ما أوضحناه عن طبيعة الشخصيات في هذه المسرحيات.

الإنسان والزمن: «أهل الكهف»، «عودة الشباب»، «رحلة إلى الغد»

ونستطيع أن ننظر الآن في هذه القضايا الذهنية التي عالجها توفيق الحكيم، وفي كيفية علاجه لها، والأحداث التي اتخذها هيكلًا لهذا العلاج، فنبدأ بقضية «الزمن» وصراع الإنسان له، والحكيم نفسه يحدثنا في «زهرة العمر» — كما رأينا — أن فكرة الزمن ومحاولة الإنسان التغلب عليه قد شغلته دائمًا كما شغلت من قبل الفراعنة، بل وشغلت الإنسانية كلها إزاء رهبة الموت والفناء، حتى رأينا جميع الأديان تفتح أمام الإنسان باب الأمل في بعث وحياة جديدة وإن اختلفت ديانة الفراعنة بعد ذلك عن غيرها من الديانات، فتصورت أن البعث سيكون استئنافًا لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شديدة الشبه بهذه الحياة الأرضية، وفي روح شعرية لطيفة يرى توفيق الحكيم أن الفراعنة لم يتصوروا جنة يُبعثون فيها خيرًا من واديهم الخصيب؛ ولهذا حنطوا الجثث، وأقاموا التماثيل في سِنِي الشباب النضر لكي تتقمصها الأرواح عند بعثها، واحتفظوا حولها بما طاب من غذاء وشراب.

وقد وجد توفيق الحكيم في تاريخ المسيحيين معجزة تصلح وعاء لفحص هذه القضية، وهي المعجزة التي تقول بأن نفرًا من المسيحيين الأوائل خشوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان المتعصب للوثنية دقيانوس الذي حكم بين ٢٤٩–٢٥١م، ففروا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين، ثم بُعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي الصالح تيدوسيوس الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨–٤٥٠م، وكان بعثهم استجابة من الإله لصلاة هذا الإمبراطور الذي طلب من ربه أن يُظهره على برهان محسوس لحقيقة البعث توكيدًا لفكرته، فبعث الله أولئك الفتية.

ولقد تجادل المسلمون أيام النبي في أمر أهل الكهف بعد أن عرفوا بنبئهم من البيئات اليهودية والمسيحية التي كانت تقيم في الجزيرة أو على أطرافها، وسألوا النبي في ذلك فنزلت سورة الكهف التي تحكي قصتهم في ثماني عشرة آية ها هو نصها: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا * إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا * فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا * ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا * نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى * وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا * هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللهِ كَذِبًا * وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقًا * وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ مَنْ يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا * وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا * وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا * إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذًا أَبَدًا * وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا * سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا * وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا * إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا * وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا * قُلِ اللهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا﴾.

ويقول توفيق الحكيم — كما رأينا — إن ما فعله هو مجرد تحوير فني لهذه الآيات القرآنية، وهذا صحيح من حيث هيكل الأحداث والشخصيات، فتوفيق الحكيم يأخذ بالرأي القائل بأن أهل الكهف قد مكثوا في كهفهم «ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعًا»، وإن تكن المصادر المسيحية تقول — كما رأينا من التواريخ — إنهم قد مكثوا مئتي سنة فحسب، وهي الفترة التي انتصرت خلالها المسيحية وقضت على الوثنية وأصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية الشرقية. وأما من حيث الأشخاص وعددهم فقد اكتفى توفيق الحكيم بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي، وهم: مشلينا ومرنوش وزيرا دقيانوس ثم الراعي يمليخا وكلبه قطمير، وأضاف إليهم الفتاة برسكا ومربيها غالياس، وأما يودوسيوس فلم يذكر الحكيم اسمه مكتفيًا بتسمية «الملك»، وهذه هي كل شخصيات المسرحية، فهو قد اعتمد إذن اعتمادًا أساسيًّا على القرآن وكُتب المفسرين، وإن يكن الحكيم قد أقحم على قصة أهل الكهف قصة مماثلة يابانية هي قصة موت الأمير أوراشيما وبعثه، وقد ساقها مفصلة في الفصل الأخير من المسرحية على لسان الفتاة برسكا في غير مقتضى ذهني أو فني.

وأما قراءاته من كتاب الموتى والإنجيل والتوراة فلا نكاد نلمح لها أثرًا في المسرحية، إلا أن يكون هذا الأثر هو فكرة البعث في ذاتها، ومع ذلك ففكرة البعث ليست المضمون الأساسي لهذه المسرحية وإلا فقدت كل قيمتها وأصبحت — كما زعم الحكيم تواضعًا — أنها مجرد تحوير فني لآيات القرآن، مع أنها في الحقيقة تحمل مضمونًا جديدًا أوسع وأغنى من فكرة الزمن المجردة وصراع الإنسان ضده، أو فكرة البعث في ذاتها كمعجزة سماوية، كما أنها تحدد رأي الحكيم في صراع الإنسان من أجل الحياة وضد الفناء، وهو رأي سنرى أن الحكيم التزمه دائمًا في المسرحيات التالية التي تعرض نفس الرأي من خلال أحداث أخرى تتمخض عن ذلك الرأي، وقد أجرى الحكيم هذا الرأي على لسان مرنوش ومن خلال تجربته حيث يقول لمشلينا بعد أن عادوا إلى الكهف في الفصل الأخير:

> ولا فائدة من نزال الزمن ... لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي قائد جندٍ عاد من مصر، كل صورة فيها هي الشباب من آلهة ورجال وحيوان ... كل شيء شباب ... ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال، ولن يزال الزمن يُنزل بها الموت كلما شاء وكلما كُتب عليها أن تموت.

وأما لماذا ييأس مرنوش من نزال الزمن وبخاصة بعد أن تحققت المعجزة فعاد هو ورفاقه إلى الحياة، فإننا نستطيع أن نجد الجواب على هذا السؤال المهم في المسرحية نفسها على لسان مرنوش أيضًا، بعد أن خرج من الكهف باحثًا عن بيته وزوجته وولده الذي كان قد أعد له هدية، فلم يجد بيتًا ولا زوجًا ولا ولدًا، وإنما وجد سوقًا للسلاح يقوم مكان بيته وقد مات ولده بل وأحفاده، فيئس من الحياة وغشي الحزن روحه فقال: «إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماضٍ وعن كل صلة وعن كل سبب هي أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة.» وهذه هي فلسفة الحكيم في هذه المسرحية وعليها تقوم المسرحية كلها، فالزمن عند الحكيم ليس شيئًا مجردًا بل هو محتوياته، والحياة ليست جوهرًا في ذاته بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بهذه الحياة، فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدمًا، وكل هذا حق ولكن موضع الضعف في هذه الفلسفة هو أن الحكيم لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق هذه الروابط من جديد إذا تقطعت، فالحكيم ليس من دعاة الإرادة البشرية التي لا تنهزم، وهذا هو سبب اتهام فلسفته بالسلبية بل الانهزامية على نحو ما أوضح الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود العالِم في كتابهما «الثقافة المصرية»، والأستاذ سلامة موسى في بعض مقالاته، ونحن لا نستطيع إلا أن نُقر هذا الرأي وبخاصة بعد أن عاد توفيق الحكيم إلى تأكيده والإصرار عليه إزاء معجزات السماء وحدها، بل إزاء معجزات العلم في مسرحية «عودة الشباب» ثم في مسرحية «رحلة إلى الغد» اللتين يصور فيهما ما يعتقد من عجز الإنسان المزعوم عن تكييف حياته من جديد وفقًا لمعجزات العلم الذي يسعى إلى قهر الموت والفناء في «عودة الشباب»، والشقاء والجهد البشري المضني في «رحلة إلى الغد».

ومن الغريب أن نلاحظ أن الحكيم قد وضع إحدى شخصيات أهل الكهف في وضع يمكِّنه من تجديد أقوى رابطة له بالحياة، وهي رابطة الحب، ولكننا نلاحظ أنه بعد أن كادت المحاولة تنجح وقفها المؤلف لكي يعود بمشلينا صاحب هذه المحاولة إلى الكهف أي إلى الموت وفي أعقابه الفتاة برسكا نفسها وهي حفيدة خطيبته القديمة برسكا، وقد اختلطت الفتاتان في نفس مشلينا ودام اللبس زمنًا طويلًا إلا أنه تبدد في النهاية واستطاع مشلينا أن يحمل برسكا الجديدة على حبه، بل ووجد فيها من مزايا الجمال والحكمة والذكاء واتساع الأفق أكثر مما كانت تملك خطيبته القديمة التي كانت تحمل نفس الاسم، وإن كنا نلاحظ أن مشلينا لم يقم بهذه المحاولة كعمل إرادي واعٍ بما يفعل، بل نتيجة للبس والوهم اللذين أشرنا إليهما، وإن تكن التجربة على أي حال قد نجحت وكان من

الممكن أن يمد الحكيم في عمر مشلينا الجديد وحبيبته الجديدة برسكا بعد أن شدهما الحب إلى الحياة، ولكن الحكيم أبى إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط فعاد بهما — كما قلنا — إلى الكهف، وإن كان مشلينا آخر من عاد إلى الكهف من أهل الرقيم.

وأيًّا ما يكون رأينا في الفلسفة السلبية فإننا لا نستطيع إلا أن نقر بمهارة توفيق الحكيم في تصويره هذه الفلسفة وتفتيق جوانبها خلال الحوار الممتع الذي يجريه بين شخصيات المسرحية، وبفضل تنويعه للألوان النفسية لهذه الشخصيات ودرجة إيمانها ونوع الروابط التي يرتبط كل منها بالحياة، ومدى قوة كل نوع من هذه الروابط، فضلًا عن الجو الشعري الساحر الذي يسود المسرحية كلها.

فبالرغم من الظاهرة العامة التي تشيع في مسرح الحكيم الذي يسمِّيه ذهنيًّا ونسميه تجريديًّا، وهي عدم نجاحه النجاح الكافي في إيهامنا بأن الشخصيات لا تعبِّر عن آرائه بل تصدر عن ذاتها؛ فإننا نلاحظ مع ذلك أنَّه قد جعل الراعي الساذج يمليخا أرسخ إيمانًا وأكثر اطمئنانًا روحيًّا من زميليه، ومشلينا ومرنوش الوزيران المثقفان يلجأان إلى التفكير المنطقي على نحو يقودهما حتمًا إلى الشك، كما نحس من الحوار السريع الذي يجري بين الشخصيات الثلاث إثر بعثهم:

يمليخا (لمرنوش)**:** كم تحب أهلك (امرأته وولده)؟

مرنوش: إني إنما أحيا بهما ولهما.

يمليخا: صبرًا! إن رحمة الله قريب.

مرنوش: حقيقةً! قرب السماء من الأرض! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار.

يمليخا: لا تسخر، إن الله حق.

مرنوش: لا شأن لله بنا ها هنا، نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة، ومع ذلك فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه فقد حدث بفعل إنسان.

يمليخا (مستنكرًا)**:** أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن.

وكم كنا نفضِّل أن لو ظل الراعي يمليخا عامر القلب بهذا الإيمان القوي البسيط الذي لا يتطرق إليه شك والذي لا يناقش بالجدل المنطقي بل يصد الشك بالإيمان، وبذلك

تحتفظ الشخصية بأبعادها في غير اهتزاز ولا ذبذبة، ولكن يمليخا هو الآخر لا يلبث أن تطغى عليه شخصية المؤلف وأفكاره الخاصة مما يقطع بعدم موضوعية تلك الشخصيات وأنها كثيرًا ما تنقلب أبواقًا للمؤلف، وإلا فكيف نتوقع من هذا الراعي الساذج العميق الإيمان أن يصيح في الفصل الأخير بعد عودته إلى الكهف:

الوداع! وأشهد الله والمسيح أن أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلمًا أم حقيقة.

مثل هذا القول لا يمكن أن يصدر عن يمليخا إلا أن تكون شخصيته قد تطورت تطورًا كبيرًا منذ بعثه في الفصل الأول حتى عودته إلى الموت بالكهف في الفصل الأخير، وهو تطور لا وجود له في المسرحية.

وأما عن تنويع الحكيم للروابط التي كانت تربط كلًّا من الشخصيات الثلاث بالحياة وتنويع النتائج التي تترتب على اختلاف هذه الروابط، فقد أظهر الحكيم في كل ذلك مهارة واضحة، فيمليخا لا يربطه بالحياة غير قطيع غنمه الذي تركه يرعى الكلأ ويحرص على أن يسرع بالعودة إليه، ثم كلبه الذي صحبه إلى الكهف ليرقد بالوصيد أي الباب. والحكيم يرى بحق أن المال هو أهون الروابط بحكم أنه غادٍ ورائح، وإن يكن الحكيم لم يرتب على هذه الحقيقة نتيجتها المنطقية عندما نراه يجعل يمليخا أسرع الجميع يأسًا من الحياة وعودة إلى الكهف بمجرد أن تيقن من أن قطيع غنمه قد أهلكته السنون، وكنا نتوقع أن يهون عليه الخطب وأن يحاول تعويض ما فقده. وأما مرنوش فقد كان يربطه بالحياة — كما رأينا — بيت وزوجة وولد كان قد أعد له هدية، ولكن تهديد دقيانوس أعجله عن حمل الهدية إلى ولده فتأبطها إلى الكهف، وكان مرنوش ثاني من عاد إلى الكهف بعد أن تحقق من زوال بيته وفناء زوجته وولده بل وأحفاده فكان يأسه سريعًا مطبقًا. وأما الشخصية الطريفة التي غمرت حياتها السريعة الجديدة بشيء من الحركة والأمل ومحاولة الارتباط من جديد بالحياة، فهي شخصية مشلينا الذي وجد في قصر الملك الجديد فتاة تحمل اسم خطيبته القديمة ابنة دقيانوس الوثني التي كانت قد تلقت المسيحية عن مشلينا وأحبته وعاهدته على الزواج، فخُيل إليه أنه أمام خطيبته التي تشبه برسكا الجديدة في ظاهر شكلها وإن اختلفت عنها في ملَكاتها النفسية، وقد تفنن الحكيم في تبرير هذا اللبس بنسخة من الكتاب المقدس وخاتم كان قد أهداهما مشلينا لخطيبته، والحوار الذي يجري على أساس هذا اللبس بين مشلينا وبرسكا الجديدة وانكشاف هذا اللبس شيئًا فشيئًا ثم انبثاق الحب في قلب الطرفين شيئًا فشيئًا؛ يُعتبر من أروع ما كتب الحكيم من حوار، وإن

كنا لا ندري — كما أوضحنا من قبل — لماذا عاد الحكيم ثانيةً بمشلينا إلى كهفه رغم تجدد أقوى صلة تربطه بالحياة وهي صلة الحب، بل وجعل برسكا الجديدة تلحق به في الكهف، وإن يكن مشلينا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت باعتبار الأمل في الحب قد أمسكه بعض الوقت في رحاب حياته الجديدة.

عودة الشباب

وعاد توفيق الحكيم مرة ثانية إلى فكرة الإنسان والزمن والصراع القائم بينهما، ولم يلجأ هذه المرة إلى معجزة دينية تنقل الإنسان من موضعه في خيط الزمن إلى موضع آخر كما حدث لأهل الكهف، بل لجأ إلى معجزة ممكنة من معجزات العلم الحديث وهي احتمال رد الإنسان من الشيخوخة إلى الشباب، أي العودة بالإنسان إلى الوراء على خط الزمن، فكان ذلك في مسرحيته التي سمَّاها «لو عرف الشباب» ونشرها ضمن «مسرح المجتمع»، وهي في الحقيقة من المسرح الذهني لا من مسرح المجتمع وإن كتب أمامها الحكيم أنها من وحي المجتمع والعلم الحديث، فهي مسرحية ذهنية لأنها تقوم كمسرحياته الذهنية الأخرى على فرض عقلي يدرس المؤلف نتائجه لينتهي إلى الرأي الذي يتمشى مع فلسفته، والذي يقول بأنه لا جدوى للإنسان في منازلة الزمن ومحاولة التغلب عليه أو الخروج من إطاره إلى الأمام أو إلى خلف، فهناك ما يشبه الجبر الحتمي الذي يُلزم الإنسان بأن يلتزم مكانه في الصف.

وكلمة «لو عرف الشباب» جزء من مثل فرنسي سائر ترجمه من قبل إلى العربية شاعرنا الرقيق إسماعيل باشا صبري بقوله:

وآه لو عرف الشبا ... ب وآه لو قدر المشيب!

وكان توفيق الحكيم قد كتبها باللغة الفصحى، غير أنه عندما فكرت الفرقة القومية في تمثيلها منذ عامين رئي تغيير عنوانها بحيث يتفق مع حقيقة مضمونها فأصبح العنوان «عودة الشباب»، كما أن الحكيم نفسه رأى من الأفضل أن ينقلها هو نفسه إلى العامية تطبيقًا للرأي الذي أبداه في مقدمة مسرحية «الصفقة» حيث قال إنه «إذا كان استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، فإنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينقلها الأشخاص»، وهي نظرية سنناقشها في حينها مكتفين هنا أن نلاحظ

أنه بالرغم من تقديم هذه المسرحية للجمهور باللغة العامية، فإن الإحصائيات الرسمية التي نشرتها الفرقة القومية في كتابها السنوي تدل على أن متوسط رواد هذه المسرحية لم يتجاوز مئتي متفرج في الليلة، بينما بلغ متوسط الرواد في كوميديا «سيما أونطة» لنعمان عاشور التي قُدمت في نفس الموسم ٤٦٦ شخصًا في كل ليلة، مما قد يعزز رأي توفيق الحكيم نفسه في أن المسرحيات الذهنية ربما كانت أصلح للقراءة منها للتمثيل في ظروفنا الحاضرة، وبخاصة إذا لم تُصِب تلك المسرحيات الذهنية ما ينبغي لها من إقناع. وليست اللغة هي العامل الوحيد في إقبال الجمهور أو إعراضه، فالجمهور أكثر انجذابًا نحو المسرحيات التي تعالج مشاكله الحيوية الراهنة الوثيقة الاتصال بحياته، بدليل نجاح مسرحية «الصفقة» جماهيريًّا أكثر من نجاح مسرحية ذهنية مثل «عودة الشباب».

وتجري أحداث هذه المسرحية في حلم سقط فيه صديق باشا رفقي الشيخ الطاعن في السن على أثر حقنة أعطاه إياها طبيبه المعالج الدكتور طلعت ضد الروماتيزم، وكان الدكتور طلعت يقوم ببحث عن تجربة دواء يعيد الشباب إلى الشيوخ وحدَّث الباشا عن هذا الدواء فودَّ الباشا أن لو جربه الطبيب فيه، وبالرغم من أن الطبيب لم يفعل فإن الباشا قد ظن أن الحقنة التي أعطاه إياها الطبيب هي حقنة إعادة الشباب، فأغفى واختلط في نفسه الحلم بالحقيقة وإذا به يعود شابًّا، ومن هنا تنطلق أحداث المسرحية في سلسلة من التطورات غير المقنعة التي يحسبها الجمهور حقيقة لا حلمًا، ويظل هذا الاعتقاد سائدًا حتى يفاجأ الجمهور في النهاية بالباشا الشيخ، وقد صحا من نومه شيخًا كما كان بعد أن أقنعته الأحداث السابقة بأن لا جدوى من محاولة العودة إلى الشباب ومغالبة الزمن، فقد كان الباشا الشيخ مرشحًا كسياسي محنك لرياسة الوزارة الجديدة، فلما عاد إلى الشباب أصبح توليه الوزارة أمرًا مشكوكًا فيه، وكانت للباشا أموال مدخرة في البنك يسحبها بشيكات موقَّعة بإمضائه المرتعش كشيخ، فلما أصبح شابًّا رفض البنك اعتماد إمضائه الجديد الثابت الرسم، بل إن زوجته لم تعرفه بعد عودته إلى الشباب رغم ما في هذا الفرض من إسراف، وصوَّر لنا المؤلف جنازة وهمية دُفِن فيها الباشا الشيخ وارتدت زوجته عليه الحداد، وكذلك ابنته نبيلة لم تعرفه شابًّا وراقتها نضرة شبابه فبادلته بعض عبارات الغزل، ولكن المؤلف يوحي إلينا بأن الباشا رغم عودة جسمه إلى الشباب فإن قلبه وغرائزه ظلت في الشيخوخة، بل والبقاء مثقلًا بتجارب السنين وبرودة العقل الناضج. وأمعن من كل هذا في عدم الإقناع ما زعمه المؤلف من أن الدكتور طلعت قد أصيب بما يشبه الخبل عندما رأى دواءه ينجح في رد الشيخ إلى الشباب، مع أن

النتيجة لم يفاجأ بها الطبيب بل كان يسعى إليها جاهدًا، وكان من الطبيعي أن يفرح بنجاح تجربته ويبتهج لا أن يصاب بالخبل ويأوي إلى أحد المستشفيات التماسًا لعلاجه، وكل هذه النتائج المفترضة يلوح أن المؤلف قد أخذ يخترعها اختراعًا غير مستند إلى شيء من منطق الحياة لكي يتكئ عليها في تبرير فلسفته التي رأيناها من قبل في أهل الكهف، وهي أنه لا فائدة من نزال الزمن وأن الحكمة تقضي بأن يلزم كل منا مكانه في الصف فليس في الإمكان أبدع مما كان، وأما النتائج التي قد تبدو محتملة مقبولة كمشكلة تولي الشيخ للوزارة أو تغيير توقيعه على الشيكات، فإن حلها كان ممكنًا لولا الروح الانهزامية التي تخشى استئناف الجهاد في الحياة بروح الشباب وقطع الشوط من جديد، لو أن المؤلف كان ممن يؤمنون ويدعون إلى إرادة الحياة.

وأغرب من كل هذا أن الباشا لا يكاد يصحو من حلمه في نهاية المسرحية شيخًا كما كان ويُدعى تليفونيًّا لتأليف الوزارة، ويرتدي ملابسه الرسمية لمقابلة صاحب الأمر، حتى نراه يخر ميتًا تحت وطأة الشيخوخة، فلا هو فرح بالشباب الذي عاد إليه في الحلم وانطلق من جديد في شوط الحياة، ولا هو جنى ثمرة الشيخوخة التي كان ينتظرها بتأليفه للوزارة، وبهذا أطبقت الروح الانهزامية على المسرحية من جميع أطرافها، وكأن المؤلف يطلب من رجال العلم الحديث أن يوقفوا مسعاهم في مجالدة الزمن ومغالبة الفناء، ويحذِّر الناس من الابتهاج بمثل هذا الانتصار إذا تحقق في يوم من الأيام.

رحلة إلى الغد

وعاد توفيق الحكيم مرة ثالثة إلى الزمن وما يمكن أن يتمخض عنه العلم بعد ثلاثة قرون، وحاول أن يرسم الصورة التي يتصورها للحياة عندئذٍ في مسرحية جديدة سمَّاها «رحلة إلى الغد»، تصور فيها أن رجلين محكومًا عليهما بالإعدام خيَّرتهما الحكومة بين الشنق والسفر في صاروخ إلى أحد الكواكب المجهولة، ففضَّل الرجلان طبعًا المجازفة بالسفر في الصاروخ ما دام رفضهما سينتهي بهما حقًّا إلى حبل المنشقة، ووصل الرجلان بعد رحلة شاقة عبر الفضاء إلى الكوكب المجهول حيث رسا بهما الصاروخ، فإذا بهما فوق كوكب معدني لا يحتاج الإنسان على سطحه إلى غذاء أو شراب بل يعيش على نوع من الإشعاع، وسئما الحياة الراكدة فوق ذلك الكوكب فنهضا لإصلاح ذلك الصاروخ الذي كانت بعض أجزائه قد تلفت عند صدمة الهبوط على سطح الكوكب، ونجحا في النهاية في أن يستقلا الصاروخ ثانيةً عائدين إلى الأرض، وعند وصولهما تبيَّن لهما أن هذه الرحلة

التي بدت سريعة قد استغرقت ثلاثة قرون في حساب التوقيت الأرضي، أي نفس الزمن الذي نامه أهل الكهف تقريبًا، ولم يكادا يصلان إلى الأرض حتى وجدا كل شيء فوقها قد تغيَّر، فالناس جميعًا ركود لا عمل لهم لأن الآلات التي اخترعها العلم قد كفت البشر مئونة كل عمل، ونزل الرجلان في قصر فخم به صنابير وأزرار، يفتح أحدهما الصنبور فيجري بالشاي الدافئ واللبن، ويضغط على زر فيأتيه آليًّا ما يشتهي من طعام، ووجدا البشر منقسمين إلى حزبين: حزب التقدم وحزب الرجعية، فانضم أحدهما إلى الحزب الأول وانضم الثاني إلى الحزب الآخر، ولما كانت الغلبة لحزب التقدم فقد انتهى الأمر بالقبض على المعارض للتقدم ووضعه في السجن من جديد. وواضح من هذا التلخيص الموجز أن المؤلف يصدر عن روح رومانسية حالمة في معارضته للتقدم العلمي، وزعمه أن هذا التقدم سيجعل الحياة آلية جافة تنضب فيها ينابيع العاطفة والحرارة والخيال، معتقدًا أن انعدام الصراع في الحياة لوفرة الرخاء سوف يطيح بنبض الحياة، ويحيل البشر إلى ما يشبه الآلات الصماء التي ستنهض عنهم بجميع أعباء الحياة.

وأما الأساس الذي حمل أحد الرجلين على الانضمام إلى حزب التقدم بينما حمل الآخر على الانضمام إلى الحزب المعارض عند عودتهما إلى الأرض، فقد مهَّد له المؤلف منذ الفصل الأول من المسرحية، وهو الفصل الذي قام فيه بعرض الشخصيتين أو على الأقل إحدى الشخصيتين وحدد أبعادها الروحية، فالشخصية الأولى شخصية طبيب عاطفي ارتكب جريمة قتل بالسم مسوقًا بشعور خيِّر استغلته امرأة لعوب أوهمته بأنها شقية بزوجها معذبة، وتظاهرت بحبها لهذا الطبيب العاطفي حتى أقنعته بارتكاب جريمة دس السم لزوجها ثم تزوجت منه وغدرت به، فكشفت لرجال الأمن عن جريمته في قتل زوجها الأول، مما انتهى بالحكم على هذا الطبيب بالإعدام. ومن سياق المسرحية تحس بأن هذا الطبيب هو الذي يمثل المؤلف ويعبِّر عن آرائه الرومانسية العاطفية للحالة المهتزة. وأما الرجل الآخر فمهندس مشغول بأبحاثه العلمية التي لا يتورع عن أية وسيلة تمكِّنه من الاستمرار فيها، فنراه يلجأ إلى طريقة إجرامية خطيرة في تدبير المال اللازم لأبحاثه العلمية، وتلك الوسيلة هي الزواج من السيدات الكبيرات السن الثريات ثم قتلهن تباعًا ليرث أموالهن ويستخدمها في أبحاثه العلمية، وهذا المهندس هو الذي تولى قيادة الصاروخ وصيانته وإصلاحه فوق الكوكب المجهول ورصد الحقائق العلمية التي سجلها الصاروخ أثناء رحلته، وهو رجل يكاد يكون عقلًا خالصًا لا يتطرق إليه أي خوف أو وهن عاطفي، بينما زميله مستغرق في أثناء الرحلة كلها في ذكرياته وتأملاته الفلسفية

والأخلاقية وشطحاته العاطفية ومحاسبات ضميره، وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن ينضم المهندس إلى حزب التقدم، وأن ينضم زميله إلى المعارضة حزينًا مهمومًا ظانًّا أن الحياة الجديدة قد قتلت فيها الآلية كل عاطفة وكل انطلاق شعري وكل انفعالات الأمل واليأس والنصر والهزيمة والحب والبغض والصراع واليأس وبذلك ركدت الحياة وأصبحت مملة مسقمة.

في هذه المسرحية يعارض الحكيم بين حياة الحاضر وحياة المستقبل ويفضِّل كعادته الحاضر على المستقبل؛ لأنه — كما قلنا — محافظ يخشى المجهول ولا يستطيع أن يتصور المستقبل في صورة أزهى وأجمل من الحاضر، وعنده — كما قلنا غير مرة — أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان وما هو كائن فعلًا، كما يعارض بين حياة العقل الخالص التي يظنها حياة المستقبل وحياة القلب التي يظنها حياة الحاضر، وكل هذه المعارضات خاطئة مفتعلة فليس من الصحيح أن للقلب حياة وسط الصراع المرير الذي يخوضه البشر الآن من أجل الحياة ووسائل الحياة، فالمجهود المضني الذي يضطر الناس إلى بذله اليوم للقيام بأود حياتهم لا يكاد يترك لهم فضلة من فراغ أو من أعصاب أو من اطمئنان يُنمُّون بها حياتهم العاطفية ويُشبعون نزعاتهم الجمالية، بينما يتوقع السديدو التفكير من البشر أن التقدم العلمي سوف يخلِّص البشر من مرارة هذا الصراع من أجل الحياة، وسوف يقلل من الجهد العضلي والعصبي الذي يبذلونه في سبيل القيام بأودهم، ويترك لهم من الفراغ وراحة النفس والبدن ما يسمح بتنمية حياتهم العاطفية وإشباع ظمئهم إلى كل ما هو جميل رائق.

هذا، ولقد ذكَّرني توفيق الحكيم في مسرحيته هذه بقصيدة طويلة، قالها أحد كبار الرومانسيين الفرنسيين في النصف الأول من القرن الماضي، وهي قصيدة «بيت الراعي» للشاعر «ألفريد دي فني» عندما افتُتح في فرنسا أول خط للسكة الحديد بين باريس وفرساي، فأخذ الشاعر يصرخ ويعول من هذا الاختراع الجهنمي، ويبكي الرحلات الشعرية البطيئة في عربات النقل البدائية، ويرى في اختراع السكة الحديد قضاء على نبع من منابع الحياة الشعرية، ويصف القطار بالغول والوحش، وينعته بأقبح الصفات، ومع ذلك ظلت القطارات تسير وتبعتها الطائرات ثم الصواريخ، ولم تجف ينابيع الشعر ولم تتحجر القلوب ولم يذر الإنسان مللًا وسآمة.

والواقع أن توفيق الحكيم في قرارة نفسه رومانسي عتيد، وهذه الروح الرومانسية هي التي تفسر وِجهة النظر التي يختارها دائمًا فيما يعرض له من قضايا الفكر،

فهو يفضِّل دائمًا الحياة الحالمة المستغرقة في الفن للفن المستريحة المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدتها، المسترخية في حديقة أو مقهى أو العاكفة في «برج عاجي» أو حتى «مصباح أخضر»، ولعلنا نعثر على هذه الرومانسية سافرة صاخبة في الكُتب التي كتبها في صورة خواطر شخصية أو صور حياة مرت به، مثل كُتُب: «أهل الفن» و«عهد الشيطان» و«راقصة المعبد» و«زهرة العمر» و«عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس»، بل إن دفاعه عن الفلاح المصري في بعض قصصه ومسرحياته مثل «عودة الروح» وغيرها إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعي وغوص وراء مشاكله ودفاع عن حقوقه كإنسان ومواطن، فحتى نوم الفلاح مع دوابه في مكان واحد يفسره الحكيم تفسيرًا شعريًّا رومانسيًّا بحب الفلاح للحيوان، بدلًا من أن يُظهر ما في هذا الوضع من بؤس وفقدان لكل وعي وبحث عن أسباب ذلك.

الفن والحياة: «بجماليون»

أهدى توفيق الحكيم إلى الأسطى حميدة الإسكندرانية كتابه «أهل الفن» الذي نُشر في سنة ١٩٢٤، قائلًا إنها أول من علَّمه كلمة الفن. ومن حديثه في هذا الكتاب عن «العوالم» في القاهرة و«الزمار» في الريف المصري و«الشاعر» في مونمارتر في باريس، نستشف النظرة الرومانسية التي نظر بها إلى الفن منذ مطلع شبابه في مصر ثم استمرار هذه النظرة واستفحالها في نفسه بعد ذلك في باريس، وإذا كان قد شُغف بأهل الفن في مصر وخالط أوساطهم المختلفة، فإنه اندمج في نفس البيئات في باريس حيث يعيش الفنانون للفن دون غيره غير عابئين بالحياة ومشاكلها، حتى ليزال حي الفن في باريس يعلن استقلاله عن المدينة إن لم نقل عن البلاد كلها فيطلق الفنانون عليه اسم «مقاطعة مونمارتر الحرة»، وفي كتابي توفيق الحكيم عن ذكريات باريس — وهما «عصفور من الشرق» و«زهرة العمر» — ما يوحي إيحاءً قويًّا بهذه النظرة إلى الفن التي زاد الحكيم تشبعًا بها في باريس بعد أن خالطت روحه في مصر، ثم استخدم توفيق الحكيم ثقافته ومطالعاته الواسعة في عقد عهد مع شيطان الفن، على نحو ما عقد من قبل فاوست عهدًا مع الشيطان ميفوستوفوليس وهبه به روحه مقابل تمكينه من الوصول إلى كل ما يريد من مُتع الحياة وأسرارها، وقد وصف توفيق الحكيم عهده مع شيطان الفن وصفًا شعريًّا مجنِّحًا مشعشعًا في كتابه «عهد الشيطان»، ومن هذا الكتاب نحس أن الحكيم قد نذر حياته كلها للفن أو هكذا أراد، وأقام توفيق الحكيم ترتيبًا على هذه النظرية تعارضًا أساسيًّا بين الفن والحياة، وزاد هذا التعارض في نفسه حدة تجاربه الفاشلة في طفولته وصدر حياته مع المرأة.

ولما كانت المرأة هي باب الحياة فقد أخذ الحكيم يجالد نفسه مجالدة عنيفة لكي يوصد هذا الباب، فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكه في قدرتها على السمو

إلى المُثل العليا وسفه طموحها، ولكنه كان في الواقع يغالط نفسه، وظلت الحياة تناديه بصوت المرأة، وزاد هذا الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض رومانسي وهمي، فالفنان لا يستطيع أن يهرب من الحياة وما ينبغي له، وهي لا بد نافذة خلاله بأشعتها المرئية وغير المرئية، ومن ثم لم يكن للحكيم مفر من أن يتصارع الفن والحياة في نفسه، وأن يجرِّد من هذا الصراع النفسي قضية عامة يتعارض فيها الفن مع الحياة، وقد وجد الحكيم في أسطورة يونانية قديمة وعاء يعالج فيه هذه القضية، فيكتب في سنة ١٩٤٢ مسرحيته الذهنية «بجماليون».

يقول توفيق الحكيم في مقدمة «بجماليون» إن أول ما لفت نظره إلى هذه الأسطورة قد كان لوحة شاهدها في متحف اللوفر بباريس، ثم أعاد تذكيره بها فيلم عُرض في القاهرة عن قصة بجماليون لبرنارد شو، ولما كانت هذه الأسطورة تمس وترًا حساسًا في نفس الحكيم، فقد كان من الطبيعي أن تستهويه. ومن قراءة مسرحيته تحس أن الحكيم قد قرأ كثيرًا وفكَّر كثيرًا في أساطير اليونان القدماء الغنية غنى لا مثيل له بالمعاني الرمزية التي تمس جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها الذهنية، وهي رموز يمكن أن تتشكل في كل نفس فنانة وفقًا لمزاجها الخاص وفلسفتها في الحياة والفن؛ ولذلك نرى رمزية هذه الأسطورة تأخذ طابعًا واقعيًّا وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية والواقعية مثل برنارد شو، بينما نراها تتخذ طابعًا رومانسيًّا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسي المزاج والتكوين، فتجمع مسرحيته بين الرمزية والرومانسية الشاردة.

ولم يقتصر توفيق الحكيم في مسرحية بجماليون على الشخصيتين اللتين تقوم عليهما الأسطورة القديمة، وهما النحات بجماليون وتمثال جالاتيا الذي صنعه الفنان ثم أحبه، بل أضاف إليهما شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل نرسيس «النرجس» الذي تقول الأسطورة القديمة إنه كان فتى جميل الخلقة مدللًا بنفسه معجبًا بجماله، فكان يطيل النظر في الغدران ليرى جماله منعكسًا فيها حتى مسخته الآلهة زهرة، هي زهرة النرجس التي لا تزال تنمو على حافة الغدران وتحني ساقها فوق صفحتها وكأنها تطل في مرآة، ثم شخصية إيسمين الفتاة الأسطورية التي عُرفت في الأدب اليوناني القديم بالحكمة والنبل، وأخيرًا الإلهين أبلُّو إله الفن وفينوس إلهة الحب.

وتجري أحداث المسرحية في الفصلين الأولين وكأن بجماليون ونرسيس شخصان مختلفان، فهذا يمثل الفنان وذاك يمثل الإنسان التافه المدلل بجماله الجسمي، وعلى هذا الأساس لا تكاد فينوس تنفث الحياة في تمثال جالاتيا العاجي فتصبح امرأة حية حتى

نراها تهرب مع نرسيس الذي كان بجماليون قد أقامه حارسًا على تمثاله، وذلك بينما يخبرنا المؤلف في الفصل الأخير من مسرحيته أن نرسيس إنما هو مجرد رمز للجانب الإنساني في الفنان، بينما يرمز بجماليون إلى النزعة الفنية الخاصة في الفنان، وكأن الشخصيتين تمثلان النزعتين المتصارعتين داخل المؤلف نفسه أو داخل كل فنان من النوع الذي يصوره المؤلف، فهرب جالاتيا مع نرسيس معناه أن المرأة تفضِّل الرجل على الفنان، وأنها لا تطيق صبرًا على اشتغال الفنان عنها بفنه وبخاصة الفنان المعتز بهذا الفن والذي لا يعدل به شيئًا في الحياة لأنه خلق خالد بينما المرأة فانية معرَّضة لعوادي الدهر التي لا بد أن تُذبل جمالها بل أن تفنيه، وبالفعل يضيق بجماليون بجالاتيا المرأة الحية حتى بعد عودتها إليه واستغفارها له وتوكيدها أنها لم تَعُد المرأة الطائشة، بل أصبحت تقدس زوجها الفنان وتُقر بعظمته وخلوده اللذين لا يقلان عن عظمة وخلود الآلهة نفسها؛ لأن الفنان يخلق الجمال المطلق الخالد بينما يخلق الآلهة البشر المشوبين بأنواع من القبح والضعف والتعرض للفناء، ففي الفصل الأخير نرى جالاتيا تعود إلى زوجها لتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات، ولكن رؤية الفنان لها وفي يدها مكنسة تحطم الصورة الرومانسية الشعرية التي لديه عن المرأة المعشوقة، وكأنه يريد المرأة مجرد صورة لا حقيقة حية واقعية، بل مجرد حلية، وتبلغ به خيبة الأمل حدًّا يتناول معه المكنسة من يد جالاتيا لينهال بها على رأس التمثال، بعد أن استجاب أبلُّون إلى دعائه فحوَّل جالاتيا تمثالًا عاجيًّا كما كان أول الأمر. وأكبر الظن أن بجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة في المرأة فحسب، بل انتقامًا من ذلك التمثال الذي حرك بجماله غرائز الحياة في نفسه فجعله يشتهي المرأة ويطلب إلى فينوس نفث الحياة فيه، وبذلك تتمخض المسرحية عن مغزاها الرومانسي وهو أن الحكيم لا يعارض بين الفن والحياة فحسب، بل ويفضِّل الفن على الحياة والوهم الرومانسي على الواقع الحي.

والظاهر أن حرص توفيق الحكيم على «السيمترية» هو الذي دفعه إلى إقحام شخصية إيسمين على هذه المسرحية، فدورها يكاد يقتصر على محاولة عابرة لإخصاب روح نرسيس الضحلة التافهة، وكأن المؤلف يريد أن يقول لنا إن المرأة حتى ولو كانت نبيلة حكيمة فاضلة لا تصنع من الإنسان التافه شيئًا، بينما تستطيع جالاتيا المرأة أن تُفسد على الفنان الموهوب حياته وتبدد أحلامه وتعوق ملَكاته الخلاقة. وفي اعتقادنا أن حذف شخصية إيسمين لا يُفقد المسرحية شيئًا، بل لعله يزيدها تركيزًا وإحكامًا في البناء، وبخاصة أن المؤلف قد عالج وجهتي النظر علاجًا ضافيًا مسهبًا في الفصل الأخير عن طريق الحوار

شبه الجدلي الذي يُجريه بين نرسيس وبجماليون حول دور المرأة في الحياة عامةً وحياة الفنان خاصةً، وهي القضية التي حلها توفيق الحكيم بنفسه ولنفسه في حياته الفعلية بزواجه في سنة ١٩٤٦ وإنجابه طفلين دون أن يشل الزواج ملَكاته الخلاقة، بل لعله أخرجه من التردد بين الفن والحياة وعشق الفن للفن، حتى كانت ثورة سنة ١٩٥٢ بفلسفتها الاشتراكية الواقعية الجديدة فتم تحرر توفيق الحكيم من نفسه وتعاطفه مع الحياة واشتغاله بقضاياها العامة، فأخذ يكتب المسرحيات الشعبية الحياة مثل: «الأيدي الناعمة» و«الصفقة»، بعد أن كتب في سنة ١٩٥٥ مسرحية «إيزيس» التي استوحاها من أساطير الفراعنة القدماء، وصوَّر فيها الصراع بين الخير في الحياة العامة وما يمكن أن يؤدي إليه التضليل السياسي من حمل الجماهير أحيانًا على مناصرة الشر ضد الخير، وإن كانت الغلبة لا بد أن تكون في النهاية للخير على الشر.

وعلى أية حالة فتلك كانت نظرة الحكيم إلى الفن والحياة في سنة ١٩٤٢، وهي نظرة رأينا بذورها عند الحكيم منذ حداثته الأولى وخلال تجاربه في الحياة والمؤثرات الثقافية التي خضع لها، بينما نرى نفس الأسطورة تتحول إلى رموز تلبس الواقع وتجلو حقائقه عند أديب آخر مثل برنارد شو، الذي تختلف حياته وما خضعت لها من مؤثرات اختلافًا جوهريًّا عن حياة توفيق الحكيم، فبجماليون في قصة شو لم يَعُد نحاتًا بل أصبح أستاذًا أرستقراطيًّا في جامعة لندن يلقى في عُرض الطريق فتاة من عامة الشعب تبيع الزهور تروقه ملاحتها وحُسن استعدادها، فيلتقطها من الشارع ويأخذ في تهذيبها وتلقينها لغة الأرستقراطية وطريقة نطقها، وما يزال بها حتى تصل إلى أرقى مستويات فتاة الصالونات اللندنية، وكأن الأستاذ الأرستقراطي قد خلق هذه الفتاة خلقًا جديدًا أو من العدم، كما نحت بجماليون في الأسطورة جالاتيا من العدم، وعلى نحو ما أحب بجماليون تمثاله لأنه من صُنعه وجزء من نفسه وامتداد لذاته، نرى الأستاذ الجامعي الأرستقراطي يحب بائعة الزهور التي أعاد خلقها ويصل حبه إلى حد الرغبة في الزواج منها، ولكن الفتاة التي لم يرُقها فيما يبدو تفاهة حياة الصالونات الأرستقراطية وما فيها من خزي ونفاق؛ ترفض هذا الزواج وتفضِّل أن تتزوج من سائق تاكسي تحس بأنها ستعثر معه على السعادة والتفاهم في الحياة.

وهكذا اتخذ برنارد شو من أسطورة بجماليون وعاء صب فيه فلسفته الاشتراكية الفابية، التي ترى أن الفوارق القائمة بين طبقات المجتمع ليست إلا فوارق مصطنعة يسهل تحطيمها إذا أتيحت لأبناء الطبقة الشعبية الظروف التي تمكِّنها من رفع مستواهم

الحضاري وصقل ظاهرهم، وكما دل على أن عقلية الطبقة العليا ليست خيرًا من عقلية الطبقة الدنيا ولا طبيعتهم أنقى من طبيعتها، بل وفضَّل في النهاية حياة هذه الطبقة المتواضعة على حياة الطبقة العليا بحمله بائعة الزهور التي تحضرت على تفضيل سائق التاكسي دون أستاذ الجامعة الأرستقراطي كزوج لها وشريك لحياتها.

ونخرج من المقارنة بين بجماليون الحكيم وبجماليون برنارد شو إلى أن بجماليون الحكيم ما هو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسي الحالم في برجه العاجي بعيدًا عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها المتهيب للمرأة كباب للحياة، بينما بجماليون شو صورة لمؤلفه الاشتراكي الواقعي الذي خاض معارك الحياة العامة مع جماعة الفابيين واشتغل بالسياسة الفعلية الإيجابية وبشئون المجتمع قبل أن يتفرغ للفن، وقد حمل معه إلى محراب الفن دروس حياته الشاقة التي خاضها في صدر حياته فعرف حلو الحياة هينة رخاء، على أن توفيق الحكيم الذي انغمس في الفن الخالص منذ حداثته الأولى، لم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجًّا في عُباب هذا الواقع على نحو ما حدث في الفترة التي عمل فيها وكيلًا للنائب العام في القضاء الأهلي، وخرج منها بكتابيه الواقعيين: «يوميات نائب في الأرياف» و«ذكريات الفن والقضاء»، أو جرفه تيار الحياة العامة إلى «الأيدي الناعمة» و«الصفقة».

الفن والحياة: «شهرزاد»

وقبل أن يستقر توفيق الحكيم في بجماليون على تغليب الفن على الحياة، ويؤكد أن الإنسان يستطيع أن يعيش للفن وبالفن وحده منعزلًا عن الحياة؛ كان قد صفَّى مشكلة أخرى خطيرة في مسرحية «شهرزاد» التي كتبها في سنة ١٩٣٤، أي بعد مسرحية «أهل الكهف» مباشرةً، وتلك القضية هي: هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصًا من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة؟ وقد وجد توفيق الحكيم في قصة ألف ليلة وليلة وعاء لمعالجة هذه القضية، ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة قد استهوت أفئدة الكُتاب والفنانين في العالم أجمع، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيرًا في فناني الغرب والشرق. وإذا كان رواد المسرح في عالمنا العربي مثل أحمد أبو خليل القباني وغيره، قد اتخذوا من بعض تلك الليالي موضوعات لمسرحياتهم، فإن الاتجاه الحديث في أدبنا المعاصر لم يكن نحو الليالي ذاتها بقدر ما كان نحو القصة في أصل نشأتها ومحاولة تفسيرها في ضوء الثقافة والعلم الحديثين، فكتب توفيق الحكيم «شهرزاد»، وكتب الأستاذ علي أحمد باكثير مسرحية «سر شهرزاد»، وكتب الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الشعرية «شهريار»، وأما الدكتور طه حسين في كتابه الذي ظهر في سلسلة «اقرأ» بعنوان «أحلام شهرزاد» فقد أضاف ليلة جديدة إلى الليالي الألف والواحدة، حيث قص وناقش في كتابه أحلام فتاة عصرية، ثم اشترك مع توفيق الحكيم في مناقشة تفسير الحكيم لهذه القصة في مسرحيته وذلك في كتاب «القصر المسحور».

وتوفيق الحكيم لا يصور لنا في أحداث كيف حُلت عقدة شهريار الملك الذي ضبط في إحدى الليالي زوجته الأولى «بدور» متلبسة بالزنا مع أحد عبيده فقتلهما معًا، ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح ليتزوج غيرها

في الليلة التالية، حتى زُفَّت إليه في النهاية شهرزاد التي احتالت للإفلات من القتل بأن تقص على شهريار قصة تترك لها بقية الليلةَ التالية أو تصلها بقصة أخرى، وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد حملت من شهريار وأنجبت طفلًا في القصة الشعبية، وعندئذٍ عز على شهريار أن يقتلها ويحرم منها طفلها فكف عن وحشيته واستبقاها حية. ولم يَرُق أدباءنا المعاصرين هذا الحل الشعبي للعقدة، فراح كل منهم يتصور لهذه العقدة سببًا أو أسبابًا يختار على أساسها نوع الحل الذي يرتضيه ويتمشى مع مزاجه الخاص ونوع ثقافته.

فالحكيم لا يعرض لحقيقة السبب الذي تولدت عنه عقدة شهريار، مما يحملنا على أنه يسلِّم بوقوع الخيانة الزوجية التي ترويها القصة الشعبية، كما أنه لا يصور لنا في أحداث كيف برئ شهريار من عقدته، فمسرحيته تبتدئ عند آخر مرحلة في بُرْء شهريار حيث لا نعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها وهو أمره بقتل زاهدة العذراء دون أن نتبين لذلك سببًا، ثم تكليفه أحد السحرة بتعذيب إنسان بغمسه حتى فتحة فمه في برميل مليء بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليجف في الهواء، دون أن نتبين أيضًا أية حكمة من هذا التعذيب، إلا أن تكون مجرد إشارات إلى ما كان قد انحدر إليه شهريار من وحشية فظة غليظة، وفيما عدا ذلك يقدِّم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلًا خالصًا بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القبلية لينتهي إلى مرحلة العقل الصافي، حيث يقول: «شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف.» كما يقول: «لقد استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء.» وأما كيفية تطوره من مرحلة إلى أخرى من هذه المراحل، فيكتفي المؤلف بأن يخبرنا بها إخبارًا، مثل قوله على لسان الوزير: «أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كُتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟!» وقوله أيضًا لشهرزاد: «وأي فضل يا مولاتي! فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير في الأشياء!» إشارة إلى فضل شهرزاد في حل عقدة شهريار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة للتأمل والتفكير. ولقد صوَّر المؤلف مراحل هذا التطور في حوار سريع بين شهرزاد وشهريار يجري على النحو الآتي:

شهرزاد: تريد أن تعرف من أنا؟

شهريار: نعم!

شهرزاد (باسمة)**:** أنا جسد جميل، هل أنا إلا جسد جميل؟!

شهريار (يصيح)**:** سحقًا للجسد!

شهرزاد: أنا قلب كبير، هل أنا إلا قلب كبير؟
شهريار: سحقًا للقلب الكبير.
شهرزاد: أتنكر أنك عشقت جسدي يومًا، وأنك أحببتني بقلبك يومًا؟!
شهريار: مضى كل هذا، مضى (كالمخاطب نفسه) أنا اليوم إنسان شقي.

وأما سبب هذا الشقاء فهو أن شهريار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلَّص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض، وقد صوَّر المؤلف هذا الشقاء في حوار يُجريه بين شهرزاد وشهريار حيث تقول شهرزاد: «كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه.» فيرد شهريار قائلًا: «إني براء من الآدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف.» وقد استحالت شهرزاد في المسرحية إلى رمز المعرفة الكلية الشاملة التي لا تكشف عن نفسها النقاب ولا تسلِّم أسرارها لأحد، وإنما قدمت لشهريار في كل ليلة نتفة من ذاتها، وشهريار يلخص بنفسه ما التقطه من فُتاتها بقوله: «قد لا تكون امرأة! ... من تكون؟ ... وإنني أسألك مَن تكون؟! هي السجينة في خدرها طول حياتها تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض، هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين. هي البكْر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة. هي الصفية، لم يكفِها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدِّث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلية العجيبة كأنها بنت الجن! من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كأضرابها في حجرة مسدلة السُّجف؟! ما سرها؟! ... أعمرها عشرون عامًا أم ليس لها عمر؟! أكانت محبوسة في مكان أم وُجدت في كل مكان؟! ... إن عقلي ليغلي في وعائه يريد أن يعرف أهي امرأة تلك التي تعرف ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟!» وما إن أيقظت شهرزاد في نفس شهريار هذا النهم العارم إلى المعرفة، حتى ظن أنه لن يصيب ما يريد من تلك المعرفة إلا إذا أفلت من إطار المكان وضرب في فجاج الأرض، ولكن أنى له بهذا الإفلات وهو مشدود إلى مكانه بروابط الجسد والقلب؟! فهو يُعد العدة للسفر ولكنه لا يذهب بعيدًا، بل يعود إلى شهرزاد كالطفل المسكين رغم ما توهَّمه من أنه قد أصيب بمرض الرحيل وأصبح سندبادًا آخر على نحو ما أوضح هو نفسه في الحوار الذي يجري بينه وبين شهرزاد على النحو التالي:

شهريار: أنسيتِ السندباد يا شهرزاد؟ ألم يكن لسندبادك سبع سفرات متلاحقات؟
شهرزاد: نعم، مرض الرحيل!

شهريار: أصبتِ! هو مرض الرحيل كما تقولين، من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذٍ عن جَوْب الأرض حتى يموت.

بل ويعلنها أنه يحس في نفسه الآدمية بزوال صفة المكانية، ومع ذلك يعجز شهريار عن أن يفلت من إطار المكان بروابطه القوية، كما عجز أهل الكهف من قبل عن أن يفلتوا من إطار الزمن وروابطه، فنراه يعود إلى مكانه بل إلى حِجْر شهرزاد قائلًا لها: «دعيني أتوسد حِجْرك كأني طفلك أو زوجك! هل أنا حقًّا زوجك؟! لست أصدق! قُولي: إن هذا صحيح، ضعي ذراعيك حول عنقي، ذراعاكِ من فضة يا شهرزاد! أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هي لي. لِمَ لا تحدثينني عن حبك لو أنك تحبينني قليلًا؟ لكنك لا تحملين لي شيئًا من الحب.» فتجيبه شهرزاد في تهكم خفي: «أراك قد عدت إلى القلب والحب.» وإذا بشهريار يكشف عن بؤسه واهتزاز ثقته بنفسه في قوله: «شهرزاد، أحس الآن كأني سعيد … لكن لي رغبة أن أعرف مكاني من قلبك، يساورني أحيانًا قلق … يُخيل إليَّ أنك عظيمة … عظيمة … عظيمة، ولا يمكن أن تنزلي إلى حب مثلي.» فتمكر به شهرزاد من جديد وتسأله: «ألم تَعُد بك رغبة أن تعرف من أنا؟» وإذا به ينهار ويعود إلى رأس أمره وكأنه قد أصيب بنكسة كلية فيجيبها بقوله: «بي رغبة أن ألثم جسدك الفضي الجميل.» وهكذا يظل شهريار الذي يريد أن يصبح عقلًا خالصًا معلقًا بين السماء والأرض، فهو يريد ولكن الحياة تأبى ما يريد. وفي النهاية يرى المؤلف وترى معه شهرزاد أن شهريار بمحاولته الخروج من رحاب الحياة قد أصبح كالشعرة التي أصابها بياض الشيخوخة ولم يَعُد لها علاج غير الاقتلاع لكي تُتم الحياة دورتها المستمرة التجدد، وانصراف شهريار في آخر المسرحية صامتًا كاسف البال هو رمز هذا الاقتلاع من الحياة. وبذلك يغلِّب توفيق الحكيم نداء الحياة على إرادة المعرفة في مسرحية «شهرزاد»، بينما غلَّب إرادة الفن على نداء الحياة بعد ذلك في بجماليون، ولا غرابة في ذلك فالحكيم في جوهره النفسي فنان قبل كل شيء، بل وفنان رومانسي مشعشع.

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الإنسانية أو بمعنى أدق اتجاهات النفس البشرية، التي يفصل بعضها عن بعض ويجرِّدها في شخصيات مسرحية، فهو في مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية في شخصية عبدٍ والنزعة العاطفية في شخصية الوزير قمر، ويجعل شهرزاد تنعكس في كل منهما حسب طبيعته، فهي بالنسبة للعبد جسد وبالنسبة للوزير قلب، وأما بالنسبة لشهريار الشقي المعذب فهي كل ذلك أو حائرة بين كل ذلك؛ لأنها حينًا عقل خالص غامض، وحينًا جسد يود أن يلثمه، وحينًا

قلب يود أن يعرف مكانه فيه؛ لتردده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة. وبالرغم من الغموض الذي ينجم عن هذا التجسيد في بعض المواقف، فإننا عند التأمل لا نلبث أن ندرك مهارة المؤلف في استخدام هذه الرموز المجسِّدة للإيحاء بنزعات شهريار المتضاربة المتأرجحة، فالعبد الذي يلج على شهرزاد مخدعها أثناء غياب زوجها ويختفي خلف ستارة سوداء عند قدومه؛ ما هو إلا رغبة شهريار الجسدية وقد سبقته بالعودة إلى شهرزاد حتى يعود هو بشخصه، والوزير قمر الذي انتحر قبل نهاية المسرحية إنما انتحاره رمز لانقضاء الحياة داخل شهريار، وتمهيد لاقتلاعه من تلك الحياة كما تُقتلع الشعرة التي حل بها الشيب.

على هذا النحو حل توفيق الحكيم عقدة شهريار النفسية، وعلى هذا النحو أوضح أن الحل الذي انتهى إليه شهريار قد كان فيه حتفه النهائي؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش عقلًا خالصًا وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة، ومن حُسن الحظ أن هذه الحياة نفسها قد أثبتت للحكيم بعد سنوات طويلة من المكابرة أن الفن هو الآخر لا يستطيع أن يقوم بوأد الحياة ولا ينبغي أن ينفصل عنها، بل لا جدوى له في الانفصال عنها كما توهَّم الحكيم في مسرحية بجماليون.

وأما أديبانا الآخران المعاصران علي أحمد باكثير وعزيز أباظة، فقد تناول كلاهما هذه القصة الشعبية على أساس آخر، فنقطة البدء عندهما أن شهريار لم تخنه زوجته الأولى «بدور» فعلًا، وإنما خُيل له ذلك نتيجة لضعف جنسي كان يتوهمه في نفسه، فالعبد الذي ضبطه شهريار مع زوجته في مخدعها كان عبدًا خصيًّا، يفصح علي أحمد باكثير عن سر استدعاء الزوجة له في مخدعها برغبتها في تحريك غيرة زوجها الجنسية، فانقلبت الحيلة خيانة زوجية فعلية في وهم شهريار، فكان ما كان من قتله للزوجة والعبد ثم انتقامه من كافة النساء. ولجأ باكثير في حل عقدته إلى الطريقة الفرويدية المعروفة بأن جعل شهرزاد تعيد تمثيل نفس المأساة مع عبد خصي يعرفه شهريار حق المعرفة، وما إن دهم شهريار شهرزاد مع العبد وتبيَّن أنه كان واهمًا حتى أخذت عقدته تنحل، وبخاصة بعد أن أوضحت له شهرزاد أن خيانة زوجته الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كالوهم الذي أوشك أن يطغى على نفسه بالنسبة إليها.

وأما الشاعر عزيز أباظة فلم يلجأ في حل عقدة شهريار إلى إعادة تمثيل المشهد الذي أصيب منه بتلك العقدة كما فعل علي أحمد باكثير، بل اكتفى بطريقة الإيحاء فأوجد في مسرحية «شهريار» إلى جوار شهرزاد شخصية أخرى هي أختها دنيازاد، واتخذ من

شهرزاد رمزًا للعاطفة ومن دنيازاد رمزًا للشهوة الجسدية، وجعل الفتاتين تتنازعان شهريار وكلًّا منهما تحاول أن تجذبه نحوها، فشهرزاد تشيد بإنسانيته ورقة مشاعره، ودنيازاد تحرك من غرائزه وتعرض مفاتنها وتوحي إليه بكافة السبل بالثقة في نفسه كرجل، وما تزال به الفتاتان حتى تُبددان مُركَّب النقص الذي كان يعاني منه، وإذا به في النهاية لا يعدل عن وحشيته الفظة فحسب، ويصاب بما يشبه التصوف الأخلاقي والديني، ويعلن في النهاية عزمه على الرحيل إلى الأرض المقدسة بالحجاز بعد أن انحلت عقدته.

وبمقارنة هذه المسرحيات الثلاث نحس بأن مسرحية باكثير أكثرها درامية وتشويقًا في الأحداث، ومسرحية عزيز أباظة إقناعًا، وأما مسرحية الحكيم فأكثرها غنًى بالمعنى والإيحاءات الذهنية وأكثرها سبحًا في جو الشعر الذي طرب له عضو الأكاديمية جورج ليكونت الذي يقول في المقدمة التي كتبها لترجمتها الفرنسية:

> كان لا بد من شاعر لكتابة هذه المسرحية، وأن يكون هذا الشاعر شرقيًّا دقيق الحس خصب القريحة كتوفيق الحكيم؛ ليرود الصعب في مثل هذا العمل بهذا الوشْي الفني العربي البارع، الذي لا يزال يدهش ذهننا الديكارتي بعض الدهش قبل أن يفتنه كل الفتون.

القدرة والحكمة: «سليمان الحكيم»

يقول توفيق الحكيم في تعقيب كتبه على الطبعة الثانية لمسرحية «سليمان الحكيم» التي نُشرت لأول مرة سنة ١٩٤٣ وأعيد طبعها سنة ١٩٤٨:

> اليوم في نهاية عام ١٩٤٨ والطبعة الثانية موشكة على الظهور، يُخيل إليَّ أن مسرحية سليمان الحكيم قد غدت رمزًا لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا ... إن الجني المنطلق من القمقم هو المتسلط الساعة على النفوس ... إن القوة عمياء ما نالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين ... وإن القدرة مغرية ما ملكها أحد حتى بادر إلى استخدامها فيما ينبغي ولِما لا ينبغي ... إن أزمة الإنسان الآن وفي كل زمان هو أنها تتقدم في وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم في وسائل حكمتها.

ويقول الحكيم أيضًا في تقديم قصير لهذه المسرحية:

> بنيت هذه القصة على كُتب ثلاثة: القرآن والتوراة وألف ليلة، وقد سرت فيها على نهجي في أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون من حيث استخدام النصوص القديمة والأساطير الغابرة استخدامًا يُبرز صورة في نفسي لا أكثر ولا أقل.

وبالفعل استخدم الحكيم ما ورد في القرآن عن ملكة سبأ وعن الهدهد والجن والقصر الممرد الذي شاده سليمان لبلقيس وسخَّر الجن في تشييده وإحضار أحد الجن لعرش بلقيس من سبأ إلى أورشليم في طرفة عين، كما استخدم ما ورد في ألف ليلة عن الصياد والقمقم الذي كان سليمان قد سجن فيه أحد الجن، وهو الجني داهش بن الدمرياط الأداة الرئيسية للقدرة في يد سليمان. وأما التوراة فروحها الشعرية سائدة في المسرحية

كلها، بل لقد أخذ توفيق الحكيم من نشيد الإنشاد لسليمان صفحات بأكملها، والظاهر أن إعجاب توفيق الحكيم بالروح الشعرية المرهفة والصور المبتكرة في هذا النشيد لا حد لها، لنراه يعيد كتابته وينشره في كتاب مستقل سنة ١٩٤٠، ثم يعود إلى الاقتباس منه في هذه المسرحية حيث نراه على لسان سليمان في التغني بجمال بلقيس ما قاله سليمان في الفاتنة شولميت في نشيده، مثل قوله: «ما أجمل قدميكِ وساقيكِ! ... إن حبك أشهى من الخمر، وشذاك أطيب من كل عطر. شفتاك تقطران العسل يا حماتي (يشم طويلًا)، ثيابك يتضوع منها أريج مثل أريج لبنان، أنتِ جنة مغلقة، أنتِ نافورة انبثق ماؤها على صورة فردوس عرس فيه الزمان وتدلت العناقيد ورقصت الزهور والرياحين من مرمر وعود وناردين وكل شجر يُجعل منه البخور، ما أجملك يا حبيبتي! عيناك مثل بحيرات حشبون، وثدياك أيلان بل توءمان من بطن غزالة، وعنقك برج من عاج، وشعرك كأنه الأرجوان قد شدت خصلاته وثاق ملك! ... أنتِ نخلة وثدياك العناقيد ... فليكن مثل عناقيد الكرم، وعطر أنفاسك مثل رائحة التفاح، وفمك مثل أطيب الخمر ...»

وأما الهدف أو الفكرة التي استخدم المؤلف كل هذه المادة الأولية لإبرازها فهي كما قال هو نفسه: «إغراء القدرة لمالكها على إساءة استخدامها، واعتقاده أنه يستطيع أن يصل بها إلى كل شيء حتى ولو كان هذا الشيء هو امتلاك القلب البشري.» فسليمان بالرغم من تمتعه بألف جارية حسناء من كافة الأجناس يضمهن قصره، فإنه يريد قلب بلقيس التي راعه جمالها، ويسخِّر في ذلك الجن داهش بعد خروجه من القمقم، فيفتنُّ داهش في إدهاش بلقيس بإحضار عرشها من سبأ وتشييد قصر لها أرضيته من بلور تحسبه بلقيس ماء، غير أن بلقيس كانت تحب أحد أسراها واسمه «منذر»، وقد اصطحبته معها في زيارتها لسليمان لأنها لا تطيق فراقه، وهي الأخرى تحسب لكونها ملكة أن منذر سيستجيب لحبها، بينما منذر يحب في الحقيقة وصيفتها المتواضعة الجميلة شهباء التي تكتم حبها له مضحية بنفسها في سبيل ملكتها بلقيس، وعندما يحس سليمان بأن قلب بلقيس مشغول بحب منذر يستخدم الجن داهش ليسترد هذا القلب، وافتنَّ داهش في استخدام قدرته فيسحر منذرًا تمثالًا حجريًّا يضعه داخل حوض من البلور، ويوحي إلى بلقيس بأن منذر لن يعود إنسانًا كما كان إلا إذا ملأت الحوض بدموعها، ولا تتردد بلقيس في ذرف هذا الدمع حتى يمتلئ جزء كبير من الحوض ويوشك ماء الدمع أن يصل إلى قلب منذر، غير أن الجني يوحي إلى سليمان عندئذٍ بأن يصرف بلقيس عن الحوض، ثم يدخل الجني مع شهباء في حوار يشجعها فيه على إعلان حبها لمنذر وذرف الدمعتين

اللتين ستصلان إلى قلبه وبها تعود إليه الحياة، ويكون للجني ما أراد، ولا يكاد منذر يعود إنسانًا حتى يعلن حبه الحار لشهباء، وتعلم بلقيس بهذا الحب فتستسلم للأمر الواقع، ولكنها مع ذلك لا تستطيع أن تمنح سليمان غير صداقتها، ثم ترحل عائدة إلى مملكتها تاركة سليمان جالسًا على مقعد ومتكئًا على عصاه في سبات يحسبه أتباعه من الإنس والجن نوعًا عاديًّا، بينما هو الموت الذي لم تظهر حقيقته إلا بعدما أكلت الأَرَضة عصاه فتهشمت وسقط سليمان كله ترابًا، وبذلك انهزمت القدرة الغاشمة التي أفلتت من زمام الحكمة فضلت، وظنت أنها قادرة على كل شيء حتى أكلتها الأرضة في النهاية. ولعلنا نستطيع أن نستشف فكرة المسرحية كلها من هذا الحوار الهادئ الذي يجري بين سليمان وبلقيس في المنظر السادس منها:

سليمان: إني عجزت عن نفعك ونفع نفسي! في يدي القدرة الهائلة، في يدي الأعاجيب والعبقرية والمواهب، في يدي الكنوز، أنا المسيطر على الجن والإنس، والرجال والأموال، ومع ذلك هل أجدى لي كل هذا شيئًا أمام قلبك؟!

بلقيس: حقًّا يا سليمان، إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى.

سليمان: أجل يا بلقيس.

بلقيس: أعجوبة موصدة أمام القدرة.

سليمان: وأمام الحكمة.

بلقيس: نعم.

سليمان: بماذا إذن تُفتح مغاليقها؟

بلقيس: لست أدري.

سليمان: نعم، هناك شيء واحد مفتاحه في يد الرب وحده.

بلقيس: يدهشني أنك كنت تجهل ذلك يا سليمان.

سليمان: هي القوة يا بلقيس، تعمى بصائرنا أحيانًا عن رؤية عجزنا الآدمي وتنسينا ما مُنحنا من حكمة، وتزين لنا المضي في كفاح لا أمل لنا فيه، ما ظنك بي بعد اليوم؟! ما لون ابتسامتك إذا ذُكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان؟!

بلقيس: لا تخشَ شيئًا، إني أفهمك وأدرك ما أنت فيه.

سليمان: آه يا بلقيس! ليس يُخشى على الحكمة من شيء غير القدرة.

بلقيس: هذا صحيح يا سليمان.

هذه هي مسرحية «سليمان الحكيم» التي كانت نواتها القصصية تجري في مجال المعجزات الدينية، وقد أراد توفيق الحكيم أن يتخذ من هذه المعجزات ظواهر لقدرة الإنسان الخارقة، ثم ليُظهر عجز هذه القدرة أحيانًا كثيرة، وقد اختار لإظهار هذا العجز القلب البشري، وعلى نحو أخص عاطفة الحب التي لم يَقُل أحد إنه من الممكن أن تُنال بالقوة حتى ولو استُخدمت تلك القوة بمنتهى الحكمة. فنقص الحكمة أو القصور في استخدامها ليس بسبب المأساة التي نزلت بسليمان، وغاية ما يتصل بالحكمة في هذه المأساة هو أنها لم تبصِّر صاحب القدرة بالمدى الذي يستطيع فيه استخدام قدرته بحيث لا يمدها إلى مجال القلب وعواطف البشر. والبحث عن الحب ليس شرًّا في ذاته ولا لوم على الإنسان إذا سعى إليه بكل وسيلة، وإنما يُلام الإنسان إذا استخدم قدرته لأغراض شريرة، وعندئذٍ تصح المقابلة بين القدرة والحكمة وتستقيم القضية العامة التي تحدَّث عنها المؤلف في تعقيبه على الطبعة الثانية لهذه المسرحية، وهي قضية ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيرًا ازدياد حكمته مما يُنزِل بالإنسانية كلها الكوارث والمحن، على نحو ما نشاهد اليوم من التهديد باستخدام قوى التدمير التي اكتشفها العلم الحديث في إبادة البشر وتدمير كنوزهم وثرواتهم الطارف منها والتليد.

الحقيقة والواقع: «أوديب مَلِكًا»

تقول أسطورة إغريقية قديمة إن لاووس ملك مدينة طيبة اليونانية تنبأت له العرافة بأنه سيُرزق من زوجته جوكاستا ولدًا يقتله ويتزوج من أمه ويستولي على العرش، ورُزق بالفعل هذا الولد، فأوثق قدميه ودفعه إلى راعٍ ليلقي به في الجبل حيث يموت وبذلك يتخلص من النبوءة. وتورمت ساقا الطفل من الوثاق فسمَّاه الراعي أوديب، أي المتورم الساقين في اللغة الإغريقية القديمة، وأشفق الراعي على الطفل فلم يطرحه في الجبل، بل أعطاه إلى راعٍ آخر ليربيه، فحمله هذا الراعي الأخير إلى «بوليب» ملك مدينة كورنثا وزوجته «نيروب» المحرومين من الولد، فتبنياه وأحباه وأكرما تربيته وأعداه لولاية عهدهما، وبادلهما أوديب حبًّا بحب، حتى كان يوم عرف فيه بنبوءة العرافة التي زعمت أنه سيقتل أباه، ويتزوج من أمه، ويجلس على العرش، وهاله أن يحدث ذلك، وأن يقتل بوليب ويتزوج من نيروب، فقرر أن يغادر المدينة حتى لا يقع في مثل هذا المحظور، وغادرها فعلًا إلى حيث لا يعلم، وإذا به يلتقي في أحد مفارق الطرق برجل على عربة ومن خلفه خمسة أتباع اشتبك معهم في معركة لزحمتهم الطريق، وقتلهم جميعًا فيما عدا راعيًا من الأتباع لاذ بالفرار، ولسوء حظه وتنفيذًا لحكم القضاء كان الرجل الممتطي العربة هو أبوه الحقيقي لاووس ملك طيبة الذي كان في طريقه إلى معبد الإله أبلُّو في مدينة دلف ليستشير عرافة هذا المعبد في بعض أموره.

وواصل أوديب السير دون أن يعلم عن شخصية من قتل شيئًا، حتى أشرف على أسوار مدينة طيبة، فسمع أهل هذه المدينة يشكون في فزع بالغ من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ضارٍ، يلقى الواحد منهم فيسأله عن لغز لا يستطيع حله فيصرعه الوحش لتوه، فتطوع أوديب للقاء هذا الوحش، وسأله الوحش الذي سمَّوه أبا الهول عن حيوان يمشي في الصباح على أربع وعند الظهيرة على اثنتين وفي المساء على

ثلاث، فأجابه أوديب على الفور بأن هذا الحيوان هو الإنسان الذي يحبو طفلًا ويسير على قدميه رجلًا ويتوكأ على عصا شيخًا، وما إن حل أوديب هذا اللغز حتى فقد الوحش قوته وانتحر بإلقاء نفسه في أمواج البحر، وقيل: بل قتله أوديب بسيفه، ثم دخل أوديب مدينة طيبة فاستُقبل فيها استقبال الأبطال، وقرر أهلها توليه العرش الذي خلا بموت لاووس وتزويجه من جوكاستا أرملة الملك السابق. وبذلك تحققت النبوءة المشئومة كاملة بقتل أوديب أباه الحقيقي لاووس وزواجه من أمه الحقيقية جوكاستا وتوليه عرش طيبة، وأنجب من جوكاستا أطفالًا كانوا له إخوة وأبناء في نفس الوقت، ولم يستطع أوديب أن يفلت من حكم القضاء، وبالرغم من أن ما حدث كان تنفيذًا لإرادة الآلهة، فإن نفس الآلهة صبت نقمتها على المدينة واعتبرتها مدينة دنسة، فأرسلت على أهلها طاعونًا فتك بهم فتكًا ذريعًا، وكان ذلك بعد مضي سبعة عشر عامًا من تولي أوديب العرش، فضج شعب طيبة بالشكوى وأرسل يستشير العرافة من جديد، فقالت العرافة: إن الطاعون لن يكف عن المدينة ما لم تتطهر المدينة من دنسها بالتخلص من قاتل ملكها السابق لاووس، واجتمع الكهان وطالبوا أوديب بالبحث عن هذا القاتل، واستجاب أوديب كملك صالح لطلب شعبه فأخذ يُجري تحقيقًا، فإذا بالشواهد والأدلة تتراكم ضده شخصيًّا شيئًا فشيئًا، وهو يجاهد للتخلص أو الإفلات من الحقيقة الصاعقة التي تضيِّق عليه الخناق شيئًا فشيئًا، حتى انهار في النهاية وسلَّم بأنه القاتل الدنس، وأنه قد تزوج من أمه واغتصب عرش أبيه. وعندئذٍ فقأ عينيه حتى لا يعود يرى جوكاستا ولا أبناءه ثمرة علاقته الدنسة بأمه، بينما شنقت جوكاستا نفسها، وغادر أوديب مدينة طيبة متوكئًا على عصاه تسحبه ابنته أنتيجونا حتى استقر به المقام في غابة زيتون بضواحي آتينا، وفي هذه الغابة مات وأقيم له معبد دُفن به في آتينا.

هذا هو ملخص تلك الأسطورة العاتية على نحو ما استخلصها علماء الأساطير القديمة من روايات الإغريق القدماء ومن أقوال شعرائهم ومؤرخيهم.

ولقد كان من الطبيعي أن تغري هذه الأسطورة كبار شعراء التراجيديا من الإغريق القدماء، وبالفعل وصلتنا مسرحيتان للشاعر سوفوكليس؛ إحداهما بعنوان «أوديب ملكًا» والثانية بعنوان «أوديب في كولونا»، وكولونا هي ضاحية آتينا التي أوى أوديب بعد مأساته إلى غابة الزيتون فيها مع ابنته أنتيجون.

ومنذ عصر أرسطو اعتُبرت مسرحية «أوديب ملكًا» لسوفوكليس أروع ما أنتجت عبقرية بشرية من مسرحيات وأقواها من الناحية الدرامية، حتى رأينا أرسطو نفسه يرى فيها المثل الأعلى للتراجيديا، ويتخذ من تحليله لها أساسًا لِما وضع لهذا الفن من

أصول لا يزال لها أثرها القوي حتى اليوم، وقد دوَّن أرسطو هذه الأصول في كتابه «فن الشعر»، ويكاد يكون هناك إجماع إنساني على أن أحدًا من الشعراء أو الناثرين لم يكتب حتى اليوم — بما فيهم شكسبير وغيره — مسرحية تبلغ الذروة الدرامية التي بلغها سوفوكليس في «أوديب ملكًا»؛ وذلك لأن سوفوكليس استطاع أن يركز فيها صراعًا لا مثيل لعنفه بين الإنسان الخيِّر الورِع البريء من الدنس وبين قضاء الآلهة الظالم، وقد فعل أوديب كل ما يستطيعه إنسان للهروب من هذا القضاء المنحوس الذي لاحقه حتى أرداه في الإثم والدنس، ثم أخذ أوديب يصارع الحقيقة الغازية بكل ما يملك من قوة وذكاء إلا أنها سحقته في النهاية.

ودفع الطموح عددًا كبيرًا من الشعراء والناثرين القدماء والمحدثين إلى محاولة استخدام هذه الأسطورة بعد سوفوكليس في كتابة مسرحيات جديدة، فكتب الفيلسوف سنيكا باللاتينية، وكتب الشاعر الكلاسيكي كورني بالفرنسية، كما كتب فولتير في القرن الثامن عشر مسرحية أخرى شعرًا باسم «أوديب»، ولكنهم فشلوا جميعًا في الصمود أمام سوفوكليس وطوى الزمن مسرحياتهم، ومع ذلك لم ييأس لاحقوهم في جميع بلاد العالم، ففي الآداب المعاصرة كتب الشاعر الإنجليزي ييتس والشاعر الألماني هوفمان ستال، كما كتب الأدباء الناثرون «سان جورج دي بوهليين» و«جان كوكتو» و«أندريه جيد» الفرنسيون مسرحيات عن أوديب أيضًا، وإن سمَّى جان كوكتو مسرحيته باسم «الآلة الجهنمية»، بل لقد أحصى الأستاذ السويسري الجامعي المسيو لويس دي مارينياك المتخصص في آداب اللغة اليونانية القديمة وفي تراجيديا أوديب بالذات تسعًا وعشرين مسرحية فرنسية عن أوديب، كما أحصى في نفس كتابه الضخم عن هذه المأساة عشرات من المسرحيات التي كُتبت عن نفس الموضوع بمختلف اللغات العالمية، وكتب هذا الأستاذ الكبير مقدمة للترجمة الفرنسية لمسرحية الملك أوديب لكاتبنا توفيق الحكيم. وفي هذه المقدمة التي نقلها إلى العربية الأستاذ عبد الرحمن صدقي، ونُشرت في نهاية الطبعات الجديدة للمسرحية مع تعقيب لتوفيق الحكيم نفسه؛ نرى الأستاذ دي مارينياك يستعرض خلاصة المحاولات التي بُذلت لمعارضة سوفوكليس محاولًا أن يلتمس الأعذار لفشل كل هذه المحاولات بما فيها محاولات كاتبنا توفيق الحكيم الذي يختم تعقيبه بقوله: «إن محاكاة القديم هي مشكلة صعبة حقًّا، بل إنها تكاد تكون مستحيلة في بعض الأحيان كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع منه للتو خمرة معتقة، هناك ولا شك سر خفي في تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقًا لا يضاهى.» ثم يختتم تعقيبه بقوله: «أما بعد،

فحسبُنا أن حاولنا الصعب من الأمور، ونحن نعلم كل العلم أن الذي ينتظرنا في نهاية الطريق هو الإخفاق … إن أجزل الأجر هو أحيانًا العمل نفسه لا نتيجته، وما أعظم الأجر الذي نلته والثمر الذي تساقط عليَّ بمجرد مكثي بضع سنين في ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار «تراجيديا سوفوكليس»!»

وفي المقدمة الطويلة الضافية التي كتبها توفيق الحكيم لمسرحية «الملك أوديب» يتحدث المؤلف عن أسباب إهمال العرب القدماء لأدب اليونان المسرحي وعدم ترجمة شيء منه، ثم عدم معرفتهم لهذا الفن الأدبي على الإطلاق بالرغم من ترجمتهم وتنميتهم للفلسفة الإغريقية القديمة ومزج قيمها الفكرية بقيم الإيمان الروحي، بما أكسب الفلسفة الإسلامية أصالتها في نظر الأوروبيين أنفسهم، ثم يقول توفيق الحكيم إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية؛ ولهذا استمد توفيق الحكيم موضوع مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» من شاعر الكوميديا الأكبر عند الإغريق القدماء «أرستوفان»، ثم عكف توفيق الحكيم — فيما يقول — أربع سنوات على دراسة وتحليل مسرحية سوفوكليس وعدد كبير من المسرحيات التي كُتبت قديمًا وحديثًا في معارضته، وحاول أن يعالج هذه الأسطورة علاجًا جديدًا يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة ومع نظريته الخاصة إلى الحياة من جهة أخرى.

أما عن تعاليم الإسلام فقد رأى توفيق الحكيم كمسلم أنه لا يستطيع أن ينسب إلى الإله إرادة شريرة ماكرة كالإرادة الظالمة التي ألزمت أوديب قضاءه المنحوس؛ ولذلك نراه يفسر في مسرحيته بمهارة فائقة ما زعمه سوفوكليس من أن ما تردَّى فيه أوديب من إثم إنما كان تنفيذًا لحكم القضاء والقدر، فزعم توفيق أن الذي دبَّر هذه المأساة إنما كان كاهنًا أعمى سُمِّيَ تريسياس نقم على لاووس ملك طيبة وأسرته وأراد أن يعمل لكي ينتقل المُلك إلى غير هذه الأسرة، فأوهم لاووس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه ويلي العرش، وذلك حتى يحرم لاووس نفسه من ولي لعهده، كما أن تريسياس هو الذي أوحى للراعي بألا يلقي بالطفل إلى التهلكة في الجبل، وهو في النهاية الذي ظل يتابع خطوات أوديب ويدبر المكائد، فيزعم مثلًا أن الحيوان الذي قتله أوديب لم يكن أبا الهول، بل كان في الحقيقة أسدًا عاديًّا استطاع أوديب أن يصرعه، وقد اتخذ تريسياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولي أوديب العرش مكافأة له من شعب طيبة على بطولته، وإذن فالإله ليس شريرًا ولا يمكن أن يدبر كل هذا الشر لأوديب، والشر لا ينبع إلا من البشر وما يصيبهم من هذا الشر فهو من أنفسهم، ولقد كشف أوديب نفسه

كل هذه الأسرار منذ الفصول الأولى من مسرحية الحكيم، وبذلك لم تَعُد هناك دراما على الإطلاق، ولا محل للدراما إذا انكشف السر وضاع عنصر التشويق وزهق الصراع.

وفي سبيل هذا التفسير البارع الذي لا يستطيع مثله إلا أحد كبار رجال المخابرات، دق المؤلف أول إسفين خطير في مسرحيته عندما زعم في مطلعها أن أوديب لم يهرب من كورنثا خوفًا من أن يقتل الملك الذي تبناه وأكرمه حتى ظنه أباه الحقيقي ويتزوج من الملكة ويستولي على العرش، بل جعله يغادر كورنثا بحثًا عن حقيقة مولده بعد أن سمع من بعض أهل المدينة أنه ليس ابنًا شرعيًّا للملك والملكة بل ابنًا بالتبني، وذلك بينما جعله سوفوكليس يغادر المدينة خوفًا من الإثم الذي قضت الآلهة بأن يتردى فيه، فأكسبه سوفوكليس عطفنا البالغ بل محبتنا له منذ مطلع مسرحيته؛ ولذلك بلغت فجيعتنا فيه الأعمق عندما دهمته الحقيقة، وضيقت عليه الخناق فاستسلم لها، وكفَّر عن آثامه التي لا ذنب له فيها بفقء عينيه والتشرد في الأرض.

ومع كل ذلك فإن توفيق الحكيم لم يرتب أحداث مسرحيته ولم يطورها ويصل بها إلى قمة التأزم ثم الانفراج على أساس التفسير الإنساني المسطح الذي قدَّمه منذ مطلع المسرحية، بل أهمل متابعة هذا التفسير واستخلاص نتائجه إهمالًا تامًّا وكأنه لم يقدمه، ليعود ثانيةً فيحمل أوديب على إجراء تحقيق أشبه بتحقيق وكلاء النائب العام عن قاتل لاووس الذي يدنس وجوده المدينة ويجلب لها الطاعون، فيهتدي أوديب إلى العثور على الراعي الذي حمله إلى الجبل والراعي الآخر الذي قدَّمه إلى ملكي كورنثا، وفي النهاية يتضح أن أوديب هو الشخص الدنس الذي قتل لاووس أباه، وتزوج من أمه، وتولى الملك في طيبة، وعندئذٍ لم يكن مفر من أن يختتم الحكيم مسرحيته بنفس الخاتمة المقنعة المؤثرة التي اختتم بها سوفوكليس مسرحيته، ولكن الحكيم لم يفعل بل توهَّم نوعًا غريبًا من الصراع سمَّاه الصراع بين الحقيقة والواقع، وهو صراع روى الحكيم قصته في مقدمة المسرحية، فقال في معرض الحديث عن مسرحية سوفوكليس: «إني قد تأملتها طويلًا فأبصرت فيها شيئًا لم يخطر قط على بال سوفوكليس، أبصرت فيها صراعًا لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في «مسرحية أهل الكهف»، هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا بل هي حرب أخرى خفية قلَّ من التفت إليها، حرب بين «الواقع» وبين «الحقيقة»، بين الواقع رجل مثل مشلينا عاد من الكهف فوجد برسكا فأحبها وأحبته، وكان كل شيء مهيأ يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا

الواقع الجميل، تلك هي الحقيقة، حقيقة هذا الرجل مشلينا أنه اتضح لبرسكا أنه كان خطيبًا لجدتها ... لقد جاهد المحبان كي ينسيا هذه الحقيقة التي قامت تفسد عليهما الواقع، ولكنهما عجزا بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يسمَّى الحقيقة. أوديب وجوكاستا ليسا هما أيضًا سوى مشلينا وبراكسا، لقد تحابا هما أيضًا فأفسد بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر، إن أقوى خصم للإنسان دائمًا هو شبح يطلق عليه اسم الحقيقة! هذا هو باعثي على اختيار «أوديب» بالذات.»

ولكن، يا لهولها من فكرة! استند توفيق الحكيم على هذا الصراع التجريدي ليُجري في الفصل الثالث والأخير من مسرحيته بين أوديب وجوكاستا حوارًا تشمئز منه النفس، حيث راح أوديب يحاول إقناع أمه باستمرار العلاقة الآثمة بينهما باسم الواقع الذي لا يريد أن يترك الحقيقة تحطمه بعد أن برح الخفاء وأسفرت الحقيقة عن وجهها المذهل، وظهر لأوديب وجوكاستا والإنسانية كلها أن الولد متزوج من أمه، ومع ذلك يُصِر هذا الابن البشع على غرامه بأمه، ويدعوها إلى أن تهرب معه بعيدًا عن طيبة ليواصلا حياتهما الآثمة.

جوكاستا: أوديب! يا ... لست أدري كيف أناديك.

أوديب: نادني بأي وصف شئتِ! فأنتِ جوكاستا التي أحبها، ولن يغيِّر شيء مما بقلبي، فلأكن زوجك أو ابنك، فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود، ولتكن أنتيجونا وإخوتها أولادًا لي أو أشقاء، فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغيِّر في نفسي ما أكِن لهم من الحنان والحب، أعترف لكِ يا جوكاستا أني تلقيت الضربة، وكدت بها أنوء، ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك مرة واحدة! فأنتِ هي جوكاستا دائمًا، ومهما أسمع من أنك أم أو أخت، فلن يغيِّر هذا من الواقع شيئًا؛ هو أنك عندي دائمًا جوكاستا.

وعندما تخبره جوكاستا أنه لا سبيل للفرار من الحقيقة، ولا يمكن استمرار الحياة الزوجية بينهما، يخاطبها قائلًا: «انهضي معي، ولنضع أصابعنا في آذاننا، ولنعش في الواقع، في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة! سأرغمك على الحياة، سأحرسك الليل والنهار، ولن أسمح لشيء أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا! سأترك المُلك والقصر، ونرحل معًا بصغارنا من هذه البلاد.»

وعندما تضع جوكاستا نهاية لهذا الحوار السخيف الذي يستحق البتر بشنق نفسها، يخبرنا أوديب أنه يفقأ عينيه لا تكفيرًا عن إثمه، بل لكي يبكي جوكاستا التي يعشقها

غرامًا بالدم بدلًا من الدموع، وبذلك لا يحظى منا أوديب بأي عطف أو انفعال، بل يزيدنا تفسيره لفقْء عينيه اشمئزازًا، فضلًا عن اشمئزازنا السابق من حواره مع جوكاستا بعد كشف الحقيقة. وهذه هي النتائج التي وصل إليها الحكيم من صراعه التجريدي بين ما يسمِّيه «الواقع» و«الحقيقة»، وهي نتائج لا تبدو أكثر إقناعًا من نتائج الصراع المماثل الذي يزعم أنه قد دار في قصة مشلينا مع برسكا في مسرحية «أهل الكهف»، بل إن نتائج هذا الصراع في مسرحية أوديب الملك قد جاءت مثيرة لأكبر اشمئزاز، وإن تكن جوكاستا لحُسن الحظ قد وضعت حدًّا لذلك الصراع العجيب بإقدامها على الانتحار، وإن لم يمنع ذلك المسرحية كلها من الانهيار بسبب الانهيار الأخلاقي الشنيع الذي انحدر إليه بطلها أوديب، ففقد عطفنا بل وأثار اشمئزازنا، بينما لا يستطيع أحد أن يخرج من مشاهدة مسرحية سوفوكليس — إذا أُجيد إخراجها وتمثيلها — إلا والدموع تتساقط فوق خديه أو تتساقط في قلبه على أقل تقدير.

وبالرغم من هذا التجريد المسرف الذي يرى فيه الحكيم أصالته، فإن الحكيم يحدثنا في مقدمته أنه لم يُرِد أن يجعل من مسرحيته مسرحية ذهنية خالصة، بل أراد أن يحتفظ لها بعناصرها الدرامية المثيرة، فيقول بعد حديثه عن مسرحية أندريه جيد: «على أن الجلال الذي أحاط به أندريه جيد قصته لم يمنعني من رفض طريقته في الأداء، فهو جلال فكري محض يمتع أمثالي من محبي الفكر المجرد، ولا يرى فيه بأسًا أولئك المتذوقون لآثار المسرح الذهني، ولو أني تناولت أوديب منذ عشر سنوات لجرَّدتها أنا أيضًا من كل شيء إلا مما أردت أن أصب فيها من آراء، هكذا فُعل في عام ١٩٣٩ بقصة «مشكلة الحكم» التي وضعتها على أساس «أرستوفان»، ثم في قصة «بجماليون»، ولكنني اليوم أريد أن ألقي بالًا إلى عناصر التمثيلية من حيث هي شيء يُعرض على النظَّارة، لقد تساءلت أمام قصة أندريه جيد: لماذا لم يحتفظ لمأساة أوديب بجمالها المسرحي؟ لكأنه قد استل عامدًا كل ما فيها من قيمة درامية بلا موجب أحيانًا، فهذا التحقيق الذي قام به أوديب للكشف عن الحقيقة، هذا التحقيق الذي رأيت فيه أنا المحقق القديم غاية البراعة في إدارة دفته ومناقشة شهوده، ورأى فيه النظَّارة على مدى القرون مشهدًا مسرحيًّا من أشد المشاهد تأثيرًا في النفس وتعليقًا للأنفاس! لماذا اختزله جيد هذا الاختزال واقتضبه وطواه كما يُطْوى اللغو من الكلام ومضى بفكرته يسير بها إلى العقل صعدًا دون سند من المواقف المثيرة؟ أَمِنَ الخطأ إذن أن نسمِّي قصة جيد مأساة؟ إنه ما قصد أن يعرض علينا تراجيديا في جمالها الفني وجلالها العاطفي، ماذا يمكن أن نسمي عمله هذا إذن؟

أغلب ظني أنه «تعلقات فكرية» على أوديب سوفوكليس أو أنه تراجيديا ذهنية نُزعت منها كل عناصر التراجيديا بالمسرحية؛ لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية، وكان عنائي كله في أن أعفي كل أثر لتفكير يظهر في الحوار حتى لا يطغى على الموقف أو يُضعف من الحركة، كان جهدي هو أن أخفي الفكرة في تلابيب الحركة وأن أطوي اللب في أعطاف الموقف، على أني صادفت من الصعاب ما لا أعتقد أني اجتزته.»

وهذا الاعتراف الأخير من توفيق الحكيم صادق كل الصدق، فمسرحية «الملك أوديب» تُعتبر من أضعف المسرحيات لا بالنسبة لسوفوكليس وأمثاله، بل وبالنسبة لتوفيق الحكيم نفسه، وكيف يريد أن يحتفظ لها بقوة درامية بعد أن ابتدأ مسرحيته بتفسير كافة أسرارها ومفاجآتها، ثم ترك هذا التفسير ليبدأ تحقيقًا سطحيًّا مسطحًا لا نظنه خيرًا من تحقيق أندريه جيد، مع أن مرحلة التحقيق والكشف عن الحقيقة ومقاومة أوديب لها ومحاولته الفرار منها ثم استسلامه لها في النهاية، هي التي تكوِّن العصب الدرامي الصلب لمسرحية سوفوكليس الخالدة، فضلًا عن أن توفيق الحكيم قد أفقدنا كل عطف على أوديب، بل وجعله يثير اشمئزازنا بذلك الصراع التجريدي المزعوم الذي سمَّاه المؤلف الصراع بين «الحقيقة» و«الواقع» ونتائجه المخزية، فلا المسرحية نجحت من الناحية الدرامية ولا هي استقامت من الناحية الذهنية التجريدية، وكان فشلها تامًّا مطبقًا.

إيزيس بين الواقع والمثال

يقول توفيق الحكيم في «البيان» الذي نشره في مسرحيته «إيزيس» الصادرة سنة ١٩٥٥: إن شخصية إيزيس الأسطورية الفرعونية كانت تراوده منذ أن كتب مسرحية «شهرزاد» سنة ١٩٣٠، وإن الإشارة إليها قد وردت فعلًا في تلك المسرحية القديمة، كما يعقد في بيانه مقارنة سريعة بين إيزيس الفرعونية وبنيلوب اليونانية القديمة، فبنيلوب — كما هو معروف — كانت زوجة لأوليس ملك جزيرة إيتاكا اليونانية وأحد أبطال حرب طروادة، وقد خلَّد هوميروس مغامراته الخارقة أثناء عودته من طروادة في آسيا الصغرى إلى جزيرته بعد انتهاء الحرب في ملحمته الشهيرة «الأوديسا»، وذكر فيها كيف أن الزوجة الوفية بنيلوب كانت تراوغ الطامعين فيها وفي عرش زوجها من أمراء إيتاكا وأبطالها وتعدهم بأن تختار منهم زوجًا بعد أن تفرغ من ثوب كانت تنسجه، وهم يؤكدون لها أن زوجها لن يعود، وأن البحر قد ابتلعه، وأخذت تنقض في الليل ما تنسجه في النهار من الثوب إلى أن عاد زوجها فأنقذها وأنقذ عرشه من الطامعين فيه، ويرى توفيق الحكيم أن الزوجة اليونانية كان موقفها سلبيًّا بينما كان موقف إيزيس الفرعونية إيجابيًّا فعَّالًا.

ومنذ سنة ١٩٣٠ حتى سنة ١٩٥٥ كان فن توفيق الحكيم قد تطور أو على الأقل أراد له صاحبه أن يتطور، وأعلن هذا الرأي في مقدمته لمسرحية «أوديب الملك» التي كتبها في سنة ١٩٤٩ كما رأينا، حيث كتب ينتقد مسرحية أندريه جيد عن نفس الموضوع، ويصفها بأنها مجرد تعليقات فكرية على أسطورة أوديب، ويتساءل: لماذا لم يحتفظ جيد للأسطورة بتأثيرها الدرامي ومواقفها التمثيلية؟ ثم أعلن أنه قد حرص أكبر الحرص على أن يحتفظ في مسرحيته «أوديب الملك» بالعناصر الدرامية والتمثيلية، أي إنه قد أعلن بذلك عدوله عن الاتجاه الذهني الخالص و«المطلق من المعاني» في معالجته للموضوعات الأسطورية ذاتها، وإذا كنا قد لاحظنا أن ما أراده توفيق الحكيم وأعلن عنه في مقدمته

قد كان شيئًا وما فعله عند كتابة مسرحيته قد جاء شيئًا آخر، فلا استقام له الطابع الدرامي ولا استقام له الطابع الذهني؛ فإننا نلاحظ على العكس من ذلك أنه قد نجح إلى حد بعيد في اتجاهه الجديد في مسرحية «إيزيس» التي جرَّدها بقدر المستطاع من أحداثها الأسطورية الخارقة ليدنو بها من إمكانيات الواقع الذي قد تبدو بعض جوانبه خارجة عن المألوف، ولكنها مع ذلك لا تصل إلى حد الخوارق الأسطورية، ولم يخلط بين الاتجاهين الإنساني الواقعي والأسطوري الغيبي كما فعل في مسرحية «الملك أوديب».

وإذا كانت أسطورة أوزوريس ترمز في الديانة المصرية القديمة إلى الصراع بين الخير في شخصية أوزوريس إله الخصب والنماء، وبين الشر في شخصية أخيه ست الإله المستغل الجشع الذي لا يتورع عن شيء في سبيل طموحه الشخصي للسيطرة وتولي الحكم، كما ترمز لفكرة البعث وبخاصة بعث الخير الذي لا يمكن أن يموت بل لا بد أن يُبعث من جديد إلى الحياة، كما بُعث أوزوريس واسترد ملكه بعد أن قتله ست ومزقه إربًا، ووزع هذه الإرب بين ترع وأنهار ومستنقعات أقاليم مصر المختلفة؛ فإن توفيق الحكيم لم يستبقِ في مسرحيته شيئًا من الخوارق الأسطورية — كما قلنا — مثل الرمز للبعث، مكتفيًا بتصوير الصراع بين أوزوريس وزوجته إيزيس من جهة وست الذي يطلق عليه الاسم اليوناني القديم «طيفون» وهو اسم لإحدى الشخصيات الأسطورية الشريرة في أساطير اليونان القدماء، ويحاول توفيق الحكيم — على عادته — أن يوحي إلى النقاد والدارسين في البيان الذي نشره عن هذه المسرحية بأن ما يصوره فيها هو الصراع الذي يتوقع أن يحدث بين رجل العلم ورجل السياسة حوالي سنة ٢٠٠٠ ميلادية «عندما يستطيع العلم أن يقضي على الجوع باستنباط الغذاء — كما يقال — من ماء البحر وأشعة الشمس ونحو ذلك، وعندئذٍ ستبدأ قضية جديدة هي: من الذي يحكم الدنيا؟ أهو العلم الذي يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغيِّر المصاير، أم هو الرجل الآخر الذي يتفوق بالبراعة في الاستحواذ على أزمة الجوع؟ بعبارة أخرى هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل الأجير والرأسمالي المغامر سوف تكون مرحلة الصراع بين العالِم الأجير والسياسي المغامر؟»

وهذا بلا ريب تفسير بارع ماهر من المؤلف لمسرحيته، ولكننا نخشى أن يكون أكثر براعة ومهارة مما تحتمل المسرحية، بل ونفضِّل أن نحتفظ لهذه المسرحية بالتفسير المعقول القريب المنال النابض بحقائق الواقع الإنساني الحي، بدلًا من أن نغفله لنلصق مع المؤلف بالمسرحية إلصاقًا تفسيرًا آخر كتصوير لصراع يتصور المؤلف أنه سيحدث

حوالي سنة ٢٠٠٠ ميلادية، وهو تصوير نخشى أن يكون صادرًا عن توجس المؤلف المستمر من المستقبل وتطوراته المنتظرة.

وفي رأينا أن الصحيح والمعقول هو أن مسرحية «إيزيس» تصور الصراع بين «الواقع» و«المثال» في عالم السياسة، فأوزوريس وطيفون يتوليان الملك في المسرحية، ولكن أوزوريس يقيم ملكه على خدمة البشر بعلمه واكتشافاته الحضارية ونزعته الخيرة، بينما يقيم طيفون ملكه على الغدر والخيانة وتضليل الناس واستغلالهم وتسخير براءاتهم لأطماعه.

وتتلخص أحداث المسرحية في أن طيفون احتال على الغدر بأخيه أوزوريس بأن أقام وليمة دعا إليها أخاه وعددًا من أعيان البلاد، وفي أثناء الوليمة أحضر صندوقًا فخمًا مرصعًا بالأحجار الكريمة، ثم أعلن أنه سيقدمه هدية لمن يلائم الصندوق قده، وجرب الصندوق عدد من الحاضرين فإذا به أقصر وأطول من كل منهم، حتى جاء دور أوزوريس فإذا به مفصَّل على قدِّه تمامًا، وإذا بأتباع طيفون يسرعون إلى إغلاق الصندوق على أوزوريس بمجرد أن استقر فيه، ليلقوه في النيل الذي يحمله إلى البحر حيث يعثر به بحارة إحدى السفن فينتشلونه من الماء ويجدون فيه أوزوريس، الذي يخبرهم أنه كان عبدًا لأحد الأثرياء وأن سيده هو الذي وضعه في الصندوق وألقى به في النيل، ويبيع البحارة الصندوق وأوزوريس إلى ملك بيبلوس إحدى مدن لبنان بالقرب من بيروت الحالية، ويعمل أوزوريس بنفس الروح الذكية الخيرة في خدمة ملك بيبلوس وشعبه ويحظى باحترام الملك وتبجيله، وفي تلك الأثناء تكون إيزيس قد استطاعت أن تلتقط أنباء الصندوق الذي ألقي في النيل وانتشال البحارة له وبيعهم هذا الصندوق والرجل الذي به لملك بيبلوس، وتشد الرحال إلى بيبلوس حيث تعثر على زوجها، وبعد حوار سريع بينها هي وزوجها وملك بيبلوس يعرف الملك شخصية أوزوريس الحقيقية وقصته، فوافق آسفًا على عودة أوزوريس وإيزيس إلى وطنهما، بل ويعدهما بتقديم كل عون يطلبانه في كفاحهما المنتظر. وفي مصر تختفي إيزيس وأوزوريس في كوخ بأحد الأحراش حيث تنجب إيزيس ابنهما حوريس، بينما يواصل أوزوريس خدمة الشعب ويبصِّرهم بوسائل الزراعة المثمرة متنكرًا تحت اسم الرجل الأخضر الذي أطلقه عليه الشعب، ولكن عيون طيفون لا تلبث أن تكشف حقيقة شخصيته، ويرسل طيفون أعوانه للقبض على أوزوريس وقتله وتقطيعه إربًا، ثم توزيع تلك الإرب بين مقاطعات البلاد المختلفة.

وتختفي إيزيس بابنها الطفل حتى يشب ويستكمل قوة شبابه في السابعة عشرة من عمره، وهي تحدِّث طفلها خلال هذه السنوات كلها عن أبيه وغدر طيفون به وتذكي فيه روح الثأر، وأخيرًا ترى إيزيس أن الشر لا يمكن أن ينهزم إلا بنفس وسائله، فتعد شيخ البلد برشوة كبيرة من حُليها المدخرة، كما تنجح في إقناع الكاتب «توت» بالانضمام إلى قضيتها بعد أن كان توت هذا مصممًا على أن يقف قلمه على مجرد التسجيل للأحداث دون الاشتراك فيها أو الدخول في معركة مع أي إنسان، وذلك بينما فشلت إيزيس في إقناع الكاتب الآخر «مسطاط» الذي ظل مصممًا في عناد على التزام مبادئ الخير والشرف، ورفض التخلي عن هذه المبادئ في سبيل أية قضية مهما كانت خيرة عادلة مثل قضية منازلة الخير للشر، ومع ذلك لم تيأس إيزيس فدفعت ابنها إلى مبارزة طيفون غير أن الابن لم يقوَ على خصمه فانهزم في المبارزة، وهمَّ طيفون بقتله لولا أن تدخَّل شيخ البلد ونصح طيفون بأن يترك للشعب الحكم على الفتى المتمرد، واجتمع الشعب في هيئة محكمة، وأنكر طيفون أن يكون حوريس ابنًا لأخيه الذي مات غرقًا منذ سنوات، وطعن إيزيس في شرفها، وطلب من الشعب أن يحكم بإعدام حوريس، وأوشك الشعب أن يُضلَّل لولا أن وصل في آخر لحظة ملك بيبلوس ليؤيد رواية إيزيس في أن أوزوريس لم يمت غرقًا بل انتشله البحارة داخل الصندوق من بين الموت … إلخ، وعندئذٍ عرف الشعب الحقيقة فثار على طيفون وغدره، ولم يرَ طيفون مفرًّا من أن يتسلل هاربًا كاللص من أمام الشعب الذي حمل حوريس على أعناقه ليجلسه على عرش أبيه المغتصب.

ومن هذا الملخص الدقيق يتضح في جلاء ما قلناه من أن الصراع الذي تقوم عليه المسرحية ليس في جوهره صراعًا بين العلم والسياسة سيحدث حوالي سنة ٢٠٠٠ ميلادية، بل هو صراع بين الواقع والمثال في مجال السياسة والحكم جرى منذ فجر التاريخ ولا يزال يجري حتى الآن، ونستطيع أن نعثر على أحد طرفيه في الجمهوريات الفاضلة لأفلاطون والفارابي وغيرهما، وعلى الطرف الآخر عند «أمير» ميكيافلِّي وأضرابه.

ومسرحية «إيزيس» — كما قلنا — ليست مسرحية تجريدية أو ذهنية كما يقول توفيق الحكيم، أي إنها ليست من المسرحيات التي يسمِّيها النقاد ذات المفتاح، أي التي تقوم على فكرةٍ ما إن يمسك الإنسان بطرفها حتى يستطيع سحبها من المسرحية كما يُسحب الخيط من «البكرة»؛ ولذلك لم تقتصر على قضية واحدة، بل تضمنت عدة قضايا أخرى ثانوية، ولكنها ترتبط أو تتفرع من نفس الصراع العام، الصراع بين الواقع والمثال.

وقد لخص توفيق الحكيم نفسه في بيانه هذه القضايا الثانوية أو التفريعات فقال: «إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر، فهل يجب على رجل العلم (الأصح أن يقول: الرجل المثالي)

أن ينخذل ويسلِّم، أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه؟ ماذا كان يجب على إيزيس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها؟ هل تفعل ما فعلت، أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرِّض ابنها لخطر الهزيمة؟ قوة الشعب مثل قوة الشمس لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت، ولكنها تعمل عملها إذا جُمِّعت وتكتلت ونُظِّمت، وهذا التنظيم والتجميع والتكتيل تحذفه دائمًا وسائل السياسة العملية.

لذلك كانت الخطة النهائية لإيزيس في هذه المسرحية هي الوصول بأي ثمن إلى خداع طيفون وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المجتمع لتعرض أمامه الحقائق كي يُصدر رأيه الحر، هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية؟ هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما تم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعلمية التي تكفل النجاح السريع الشامل؟

ما هي مسئولية الكاتب ورسالته؟ أهي أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط، أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت؟ هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود غير شيء واحد المثالية، فهي عندها هدف ووسيلة في عين الوقت، في حين أن البشر يعرفون شيئين المثالية والواقعية، ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى؟ ما هو مستقبل الإنسان؟ هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة، أو هو في بقائه بشرًا يكافح ليعادل المثالية والواقعية، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل لحياة أفضل؟»

وباستطاعتنا أن نستنتج من استعراض المؤلف نفسه لكل هذه القضايا وإيحائه لنا بالبحث عنها واستقصائها في مسرحيته، أن المؤلف نفسه قد أصبح يعتقد أن الدنو بأي موضوع من واقع الحياة حتى ولو كان هذا الموضوع أسطوري الأصل؛ من الممكن أن يُكسب هذا الموضوع غنى لا يمكن أن يتوافر للفكرة المجردة أو الصراع المجرد بين «المطلق من المعاني» كما كان المؤلف نفسه يقول من قبل، وذلك ما لم يستطع أحد العباقرة الأفذاذ أن يحتفظ في مسرحيته الأسطورية الموضوعة بكافة الرموز العميقة التي تتضمنها أحداث الأسطورة مع المحافظة في نفس الوقت على القوة الدرامية المؤثرة لتلك الأحداث، على نحو ما استطاع عملاق التراجيديا الأكبر سوفوكليس في مسرحيته «أوديب ملكًا»، بينما فشل جميع من حاولوا بعده في معالجة نفس الأسطورة، في حين استطاعت بعض العبقريات العادية مثل عبقرية برنارد شو أن تخلق من أسطورة كأسطورة بجماليون مسرحية واقعية نابضة بمشاكل الحياة العصرية غنية بقضايا الحياة الحية، كما استطاع توفيق الحكيم في مسرحية «إيزيس» بنقلها من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع أن يعالج

من خلالها عددًا من قضايا الحياة الواقعية الحية حتى ولو تجاوزنا عن التفسير المسرف الذي يريد المؤلف أن يوحي لنا به — وهو صراع المستقبل بين العلم والسياسة — لمجرد أن أوزوريس كان يعمل ليضع في خدمة الشعب كافة المكاسب الحضارية بروح خيِّرة، فليس هذا هو محور المعركة بينه وبين طيفون، بل محورها هو الصراع بين الخير والشر أو بين المثال والواقع في سياسة الشعوب.

وإذا كان بعض كبار نقادنا المثقفين مثل الدكتور لويس عوض قد أخذ على توفيق الحكيم في هذه المسرحية — فيما كتبه عنها بجريدة «الشعب» — تجريده لأحداثها من جلالها الأسطوري القديم، ومن معانيها الرمزية الخالدة مثل رمز الأسطورة لفكرة البعث بعودة أوزوريس نفسه إلى الحياة بعد تمزيقه إربًا، ومثل الرمز لتوزيع أشلاء أوزوريس بين مقاطعات البلاد لتوزيع الخصب بينها ونشره في كافة أرجائها؛ فإننا نعتقد أن توفيق الحكيم قد أحسن على العكس صنعًا بنقله هذه الأحداث من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع، وتفضيله انتصار الخير في النهاية في شخص حوريس على زعم بعث أوزوريس من جديد كما تقول الأسطورة، فضلًا عن القضايا الأخرى العديدة التي اتسع الواقع لعلاجها. ومن المؤكد أنه لو حاول الحكيم الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة، ولَمَا أتى توفيق الحكيم بجديد يُذكر في مسرحيته التي نعتبرها من خير ما كتب من مسرحياته، فضلًا عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح، بل وضمن لها إقبالًا جماهيريًّا معقولًا، بينما لم يفكر أحد حتى اليوم في عرض مسرحياته التجريدية الخالصة مثل «بجماليون» على خشبة المسرح، فظلت تلك المسرحيات التجريدية من النوع الذي سمَّاه أحد النقاد الفرنسيين بـ «المسرح في مقعد»، أي المسرح الذي لا يصلح إلا للقراءة، وهو مسرح له قضية سوف نناقشها عندما نصل إلى الحديث عن النواحي الفنية الخالصة لمسرح توفيق الحكيم.

وأما الملاحظة الأخيرة التي تستلفت النظر في هذه المسرحية، فهي تغيُّر نظرة المؤلف إلى المرأة تغيرًا أساسيًّا، حيث نراه يمجد المرأة ويمجد الزوجة في شخصية إيزيس ويمدح موقفها الإيجابي الفعَّال في الدفاع عن زوجها وولدها والكفاح في سبيل المثل الأعلى، فأين هذا من موقف عدو المرأة وشكه في إخلاصها وقدرتها؟!

أشواك السلام

«الشعوب تحب وتسالم، والقادة يفكرون ويدبِّرون، والتفكير عندهم يؤدي إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير، والتدابير تُورط في أخطاء، والأخطاء تُفسد جو الصفاء ... وهكذا، وهكذا.»

هذه هي الفكرة التي تقوم عليها آخر مسرحية بين أيدينا حتى الآن مما كتب الأستاذ توفيق الحكيم وهي مسرحية «أشواك السلام»، وقد جرت هذه الفكرة على لسان إحدى شخصيات المسرحية الأساسية.

«أشواك السلام» إذن من المسرحيات ذات الهدف الواقعي، ولكنها مع ذلك تُعتبر من المسرحيات ذات المفتاح؛ لأنها تقوم للتدليل على فكرة، والهدف فيها ينبعث من طريق غير مباشر، عن إظهار الحقيقة التي كُتبت المسرحية للتدليل عليها أو الإيحاء بها، أي إن الهدف فيها ليس هدفًا قياديًّا مباشرًا كما هو الحال في المسرحيات الأخرى التي كتبها المؤلف في أعقاب ثورتنا الأخيرة مباشرةً كمسرحية «الأيدي الناعمة» ومسرحية «الصفقة»، عندما كانت فلسفة الثورة الجديدة في أوج توهجها، وإذا كان توفيق الحكيم يرى أن الأديب يعود بفطرته إلى القضايا الإنسانية العامة ليتخذها موضوعًا لأدبه عندما تستقر الأمور من حوله وتهدأ الفورات التي لا بد أن يجتاحه تيارها، فهل نستطيع أن نتخذ من هذه المسرحية التي تجمع بين الهدف وتجسيد حقيقة دليلًا على أن المؤلف قد أخذ يحس بالاستقرار الفكري من حوله؟ أم الأصح أن ننظر إلى هذه المسرحية الجديدة على أنها نتيجة طبيعية لتطور توفيق الحكيم الفني الذي تحدَّث عنه هو نفسه في مقدمة مسرحية «أوديب الملك»، عندما قال إنه يسعى إلى الجمع بين الرمز الفكري والمواقف الدرامية، أي الخروج بالفكرة من مجال المطلق إلى مجال الواقع المحسوس؟ وهذا هو ما فعله توفيق الحكيم في «أشواك السلام» التي يستهدف فيها السلام العالمي والأشواك التي تقوم في

سبيله، فاتخذ من السلام بين الأفراد والمجتمع الواحد والأشواك التي تقوم في سبيله رمزًا وشبيهًا للسلام العالمي، وأقام جسرًا بين المجالين من إحدى شخصيات المسرحية، وهي شخصية شاب نابه يعمل في السلك الدبلوماسي وقد أعد مذكرة ضافية حارة للدفاع عن السلام وتعبيد سبله في مؤتمر دولي كُلِّف بالاشتراك فيه، وبالرغم من أمله القوي في أن تُحدث مذكرته أثرًا طيبًا في المؤتمر رأى جهده يتبدد أدراج الرياح نتيجة للحذر بل سوء النية المتبادل عند ممثلي الدول الكبرى التي بيدها تقرير السلام أو تقويضه، ولكي يوحي لنا المؤلف بما يراه من أسباب هذا الحذر وسوء النية المتبادلين أدخل نفس الشخصية في قصة خاصة تكشف عن الأشواك في حياة الأفراد لنقيس عليها الأشواك التي تنبث في حياة الدول وفي علاقات السلام، التي يجب أن تقوم بينها لمصلحة الجميع ولخير الإنسانية كلها.

فشابنا المثالي الجاد ابن مدير الغربية يختار كشريكة لحياته فتاة مثالية مهذبة هي بنت مدير الشرقية، ويتفاهم الفتى والفتاة ويتعاطفان ويفاتح الفتى أباه في خطبتها، وبالرغم من أن والد الفتى زميل منذ الدراسة لوالد الفتاة، فإن رأي كل منهما في الآخر بالغ السوء نتيجة لشائعات كاذبة وصلت لكل منهما عن أخلاق الآخر وسلوكه في الحياة؛ فنرى والد الخطيب يستمهل ابنه إلى حين عودته من المؤتمر، ويستغل هذه الفترة في تكليف أحد رجال المباحث التابعين له في جمع معلومات، أي في التجسس على الخطيبة، ومن غريب الأمر أن تخطر نفس الفكرة لوالد الخطيبة فيكلف هو الآخر أحد رجال مباحثه للتجسس على الخطيب، ويستخدم هذا الأخير إحدى الغانيات في عملية التجسس، وبينما تحتك هذه الغانية بالشاب المهذب في المطار يلتقط لها رجل المباحث صورة فوتوغرافية يعود بها إلى والد الفتاة، في حين يرى رجل المباحث الآخر الفتاة وإلى جوارها رجل مباحث الشرقية يضع في معصمها ساعة كانت قد سُرقت منها ثم استطاع استردادها، ويلتقط ضابط المباحث صورة لهما ليقدمها إلى والد الخطيب، وعندما يعود الشاب من المؤتمر يفاجئه أبوه بالصورة ولا يلبث أن يشعر بأن خطيبته هي الأخرى قد أخذت تبتعد عنه بعد أن قدَّم لها أبوها الصورة المريبة وأوهمها بانحلال أخلاق خطيبها، وأوشك الفتى والفتاة أن يُفجعا نهائيًّا في حبهما لولا حرصهما على استجلاء الحقائق، حيث التقيا واستطاع كل منهما أن يقنع الآخر بحقيقة ما حدث ويبدد شكوكه، فيعودا إلى حبهما وإلى جو الصفاء والسلام والتفاهم الذي كان سائدًا بينهما قبل أن يعكره رجال المباحث.

ونخرج من المسرحية والهدف واضح كل الوضوح في نفوسنا، فكما أن الشائعات والمعلومات المضللة هي التي أفسدت جو الحب والسلام بين أبويهما، وأنه لم تكد تُنتزع

تلك الأشواك الدخيلة بالتقاء الفتى والفتاة في آخر المسرحية واستجلائهما الحقائق في إخلاص، ثم التقاء الأبوين وتفاهمهما بل تجاوبهما الأخوي إلى حد الاتفاق على أعمال حرة مشتركة بينهما بعد الخروج من الخدمة إلى المعاش؛ حتى عاد الصفاء بين الجميع وحل السلام محل الخصام. وكذلك الأمر فيما يختص بالدول، فسوء الفهم المتبادل والحذر والريبة واتخاذ التدابير الفاسدة المضللة التي تزيد الأمور سوءًا هي التي تعكر صفو السلام العالمي. وما من شك في أن الدبلوماسي الشاب قد استطاع بعد حل أزمته الخاصة أن يفسر لنفسه ما كان غامضًا عليه في المؤتمر الدولي عندما رأى حجج السلام على قوتها تبددها عُقد النفوس التي حبكتها التضليلات، وولَّدت من الحذر والشعور بالعداوة القائمة على غير أساس ما يطمس منطق العقل السليم، ويعمي المصلحة الحقيقية للإنسان.

هذه هي الأشواك التي تقوم في سبيل السلام بين الأفراد وبين الدول على السواء، وهي أشواك حقيقية واقعية تعرفها الإنسانية كلها، وتجاهد عبثًا للتخلص منها بمحاولة تقرير حرية الإعلام ووسائله الصريحة المكشوفة في النطاق الدولي، ولكن كل المحاولات لم تنجح حتى الآن؛ وذلك لأنه ما دامت بواعث الصراع على الحياة قائمة بين الأفراد وبين الدول فستظل نزعة الريبة والحذر والتكتم سائدة بينهم، ولكن هذا لا يمنع رجال الأدب والفن دعاة المحبة والسلام من كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر، فمن البديهي أن الأفراد والشعوب على السواء لا يمكن إلا أن تحب السلامة والتآخي والتعاون على الخير، ولكن ما يحبونه شيء وما تسمح به ظروف الحياة شيء آخر بحيث يلوح لنا أن أشواك السلام لا يغرسها القادة وحدهم، بل كثيرًا ما تغرسها الحياة نفسها، وموضع البحث هو عن الأسباب التي تدفع الحياة إلى غرس هذه الأشواك، ويلوح لنا أن توفيق الحكيم لم يتعمق حتى الآن البحث عن هذه الأسباب، وفي مسرحية «أشواك السلام» نفسها ما ينطق بحيرة المؤلف على لسان شخصياته، على نحو ما نحس من الحوار الآتي بين الشاب الدبلوماسي واثنين من رجال الصحافة في المؤتمر الدولي:

الصحفي الأول: هل يمكن إزالة هذه الأشواك؟

الخطيب (الشاب الدبلوماسي)**:** ليس الأمر سهلًا.

الصحفي الثاني: ولكنه ممكن.

الخطيب: اسمعوا! ليس من طبعي التشاؤم، ولكن في هذه اللحظة أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح.

الصحفي الأول: ما وجه الصعوبة؟

الخطيب: إن الطريق إلى السلام هو في القلب، وما أصعب إزالة شوكة من داخل القلب!

هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دم؟!

الصحفي الثاني (وهو يدوِّن)**:** لا بد أن توجد طريقة.

الخطيب: نعم، لا بد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والارتياب والخوف من القلوب ليحل فيها الصفاء الحقيقي.

وهكذا تظل الطريقة لإزالة الأشواك مجهولة، وإن أثار المؤلف إحساسنا بضرورة البحث عنها والاهتداء إليها.

وإذا كنا قد اعتدنا على أن نعثر في هذا النوع من مسرحيات الحكيم على صراع ذي طرفين، فإن الصراع في هذه المسرحية يدور بين الحقيقة والتضليل، ولكنه لا يدور هذه المرة داخل الذهن البشري بين «المطلق من المعاني»، بل يدور في واقع الحياة؛ لأن الذهن البشري السليم لا يمكن أن يتصارع في داخله الحق مع الباطل، وإن يكن توفيق الحكيم قد حاول أن يقنعنا بإمكان قيام مثل هذا الصراع عندما جعل الباطل يتنكر في ثوب الواقع في مسرحية أوديب، وأخذ يصور صراعًا مفتعلًا بين الحقيقة وذلك الباطل، في حين يروقنا الصراع الذي يجري في واقع الحياة في «أشواك السلام» بين الحقيقة والباطل، ويهز مشاعرنا بل يبهجها بتمكينه للحقيقة من أن تنتصر على الباطل، وهو انتصار يكفي لتحقيقه الكشف عن زيف الباطل كشفًا يبدل الصورة الذهنية الكاذبة التي لدينا فتنهار من الذهن، وما ينهار من الذهن لا يبقى له أثر ولا قوة في واقع الحياة.

براكسا أو مشكلة الحكم

ولتوفيق الحكيم مسرحية فريدة كتبها ليبشِّر برأي سياسي معين؛ لذلك تتميز بطابع خاص لم نألفه عنده، وهو الذي رأيناه يتجنب مسئولية الرأي الشخصي ويفضِّل أن يكون أدبه صدى لحياة مجتمعه متجاوبًا مع الرأي الغالب في بيئته استجابة لقدرته على التكيف، وهي تلك القدرة التي لفتنا هو نفسه إلى تمتعه بها في إحدى مقالاته الأخيرة المنشورة في كتابه «أدب الحياة»، أو أخذًا بفلسفته الخاصة بسلوك الحياة التي أخذ بها نفسه في حياته العملية ثم حاول أن يصوغها في نظرية عامة في كتابه «التعادلية».

وهذه المسرحية الفريدة التي لم نرَ بدًّا من أن نفرد لها حديثًا خاصًّا هي مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» التي نشرها في سنة ١٩٣٩م، وهي مسرحية أخذ فكرتها الخيالية من رائد الكوميديا الأكبر شاعر اليونان القدماء «أرستوفان» في مسرحية «مجلس النساء»، التي عُرضت في الأعياد الدينية بأثينا القديمة سنة ٣٩٢ق.م.

كتب «أرستوفان» تلك المسرحية في وقت أصيبت فيه أثينا بهزيمة منكرة في حربها الضروس ضد إسبرطة، وانهارت ماليتها، واضطربت أمورها، وأخذ اليأس يتسرب إلى نفوس المواطنين فيُضعف اهتمامهم بمصير وطنهم، وإذا بنا نرى هذا الشاعر المحافظ العنيد يغيِّر من منهجه في كتابة الكوميديا فلا يعود يتناول الواقع السياسي والاجتماعي بالنقد المر العنيف، بل ينفض يده نفضًا تامًّا من واقع مدينته ليتصور فرضًا خياليًّا فيه معنى اليأس من محاولة إصلاح ما هو واقع فعلًا في المدينة المجيدة التي انهزمت وأسباب تلك الهزيمة، ولكنه لا يقترح أو يوحي بحلول عملية لتلك الأزمة الطاحنة، بل يقدم مجرد دعاية سياسية كبيرة يُضحك بها المواطنين، ويُسرِّي عن بعض همومهم إذا استطاع إلى ذلك سبيلًا، وهذا الفرض الخيالي هو استيلاء النساء على السلطة وتولِّيهن شئون المدينة وإلزام الرجال البيوت بعد أن فشلوا في الحكم.

ومسرحية «مجلس النساء» لا تُعتبر على هذا الأساس من مسرحية أرستوفان الممتازة؛ لأن قوة مسرحياته الأخرى إنما تأتي من شدة ارتباطها بالحياة في عصره وواقع تلك الحياة والرغبة العنيدة في توجيهه لها وقيادتها وفقًا لآراء أرستوفان التي نراها نحن اليوم مسرفة في المحافظة والرجعية بل والأذى أحيانًا، بدليل هجومه العنيف على سقراط في مسرحية «السحب» وعلى الشاعر يوربيدس في مسرحية «الضفادع»، لأنهما من رواد التحرر الفكري ودعاة التمسك بمنطق العقل والشعور الإنساني، ولكننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نُعجب بشجاعة الرجل وقوة شاعريته وأستاذية فنه الكوميدي، ولكننا نلاحظ أنه في سنة ٣٩٢ عندما كتب مسرحية «مجلس النساء» وكانت السن قد تقدمت به فأضعفت من حيويته في الكفاح من أجل آرائه السياسية والاجتماعية والدينية ومن أجل مدينته وشعبه، وبخاصة بعد أن أخذ يحس بأنه لم يستطع بكفاحه أن يقي وطنه شر الانهيار الداخلي والخارجي، وعجز عن أن يحمل أمة الإغريق كلها على أن تُوقف تلك الحرب اللعينة التي دامت أربعين سنة بين المدينتين الإغريقيتين الكبيرتين أثينا وإسبرطة، وكانت نتيجتها النهائية إضعاف بلاد الإغريق كلها والتمهيد لوقوعها فريسة هينة في يد المقدونيين بقيادة ملكهم فيليب أول الأمر، ثم ابنه الإسكندر الأكبر من بعده، لينتقل حكمها بعد ذلك إلى الرومان فالأتراك، وتظل بلاد الإغريق مستعمرة حتى منتصف القرن الماضي عندما استطاعت أن تسترد استقلالها بعد ألفي عام أو يزيد من السيطرة الأجنبية.

يفترض أرستوفان في كوميديا «مجلس النساء» أن إحدى نساء الريف الأثيني واسمها «براكسا جورا» حرضت زميلاتها من النساء على أن يتنكرن في ملابس أزواجهن أثناء نومهم عند الفجر ويضعن لحى مستعارة، ويخرجن من بيوتهن عند الفجر وبيد كل منهن عصا زوجها ليتوجهن إلى دار المجلس النيابي بأثينا (الإكليزيا)، وفي المجلس تصعد براكسا جورا إلى منصة الخطابة لتنتقد فساد الحكم السائد وعجز الحكام عن إدارة شئون المدينة، وتقترح في النهاية أن يُعد المجلس قرارًا بمنح السلطة للنساء لتولي الحكم، ولما كان عدد الرجال المواطنين الذين حضروا الجلسة قليلًا لأنهم عندما استيقظوا لم يجدوا ملابسهم التي استولت عليها زوجاتهم، فقد توفرت من النساء المتنكرات في زي الرجال أغلبية وافقت على الاقتراح، وتولى النساء فعلًا حكم المدينة بزعامة براكسا جورا، وأصدرن قانونين خطيرين: يقتضي أولهما ملكية الدولة لجميع وسائل الإنتاج وقيامها بتوزيع الدخل القومي على المواطنين والتكفل بجميع حاجياتهم وتوفير الرخاء لهم، ويقضي القانون الثاني بشيوعية النساء بين الرجال، على شرط أن تكون الأولوية في

معاشرة الرجال للدميمات منهن، ويُجري أرستوفان تطبيقًا لهذين القانونين بعض المشاهد المضحكة التي ترتبت على ذلك، مثل معارضة أحد المواطنين أول الأمر في التخلي عن ماله الخاص قبل أن يتأكد مما سينتهي إليه تطبيق ذلك القانون، ولكنه لا يكاد يُدعى للوليمة العامة حتى تتبدد مخاوفه ويوقِّع صك التنازل وهو يهرول إلى الوليمة، ومثل تعارك ثلاث نساء دميمات مع فتاة جميلة بسبب شاب وسيم يريد الفتاة بينما تتمسك النساء الدميمات بحقهن في الأولوية التي يقررها القانون، وتنتهي هذه المعركة أيضًا بدق ناقوس الوليمة العامة، بل وتنتهي المسرحية كلها على نحو يُشعرنا بأن الشاعر لم يقصد من كل هذا إلى شيء إيجابي، بل انحصر هدفه في إشعارنا بإفلاس الرجال في حكم المدينة، وأما ما عدا ذلك من حكم النساء والقانونين اللذين أصدرنهما ونتائجهما فكله عبث فكاهي لا يستهدف شيئًا غير الإضحاك.

وأخذ توفيق الحكيم الفكرة الخيالية عن أرستوفان ليستخدمها في تجسيد عدد من الآراء التي كانت تراوده حوالي سنة ١٩٣٩م، مثل رأيه في فساد الحكم الديمقراطي ونظام الأحزاب والتكالب على المغانم الشخصية وتضحية المصالح العامة في سبيل المنافع الخاصة، ومثل رأيه السيئ في المرأة وعدم قدرتها على النهوض بالمسئوليات الكبيرة فضلًا عن الصغيرة.

ففي مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» المقسمة إلى ثلاثة فصول يصور المؤلف كيف استولى النساء بزعامة براكسا على الحكم، وعلى نفس النحو الذي صوَّره أرستوفان في مسرحيته، ولكن الحكيم لا يلبث بعد ذلك أن يستقل عن أرستوفان استقلالًا تامًّا، فالنساء لا يصدرن القانونين اللذين تحدَّث عنهما أرستوفان بل يكتفي الحكيم بأن يضعهن مباشرةً أمام مسئوليات الحكم، فيأتي وفد إلى براكسا طالبًا إعدام كل مدين يمتنع عن سداد دينه خنقًا أو شنقًا، ثم يأتي وفد آخر مطالبًا بنفس العقوبة للدائنين الذين يطالبون بديونهم، ولا يقوى ضعف النساء ممثلًا في براكسا على رفض مثل هذه الطلبات، بل إن براكسا نفسها مشغولة كامرأة بجمالها وزينتها عن مشاكل الحكم، وكل اهتمامها مُنصب على انتظار زيارة قائد الجيش الوسيم «هيرونيموس» (لهذا الاسم عند تحليله لغويًّا معنى القانون المقدس في اللغة الإغريقية القديمة)، وما إن يأتي هذا القائد ويخلو ببراكسا للنظر في شئون الدولة حتى ترتمي بين أحضانه وتضع السلطة بين يديه، لينفرد بالحكم المطلق ويضع في السجن الفيلسوف أبقراط الذي كان ينافق براكسا ويطري جمالها، بل ويسجن براكسا نفسها بتهمة أن ضعفها قد أدى إلى الفوضى. وفي

الفصل الأخير تلتقي بالفيلسوف في السجن ويجتمع معها «هيرونيموس» ويتداول الثلاثة في الأمر، ويقترح الفيلسوف بالاتفاق مع براكسا أن يتكون مجلس الحكم من الثلاثة، باعتبار براكسا رمزًا للحرية والرفق، وهيرونيموس رمزًا للقوة والنظام، والفيلسوف رمزًا للعقل الذي يقيم التوازن بين القوتين الأخريين، ولكن هيرونيموس لا يرضى هذا الحل ويأمر بأن توضع الأغلال في أقدام براكسا هي الأخرى، وأن تظل في السجن مع الفيلسوف لينفرد هو بالحكم كسلطة مطلقة. وهذا هو الحل الذي حرص الحكيم على أن يختم به مسرحيته، موحيًا إلينا بأنه لا صلاح للحكم في بلادنا، ولا سبيل لحل مشكلته بعد فساد النظام الديمقراطي عندئذٍ غير حكم الفرد القوي المسيطر.

هذا هو المضمون السياسي الذي حاول توفيق الحكيم تجسيده في هذه المسرحية، وهو المضمون الذي يلوح أنه المحور الأساسي فيها، وأما المضمون الاجتماعي الآخر الخاص برأي الحكيم في المرأة وضعفها، فواضح أنه مضمون ثانوي لم يركز عليه المؤلف بل اكتفى بالإيحاء به إيحاءً عابرًا.

وعلى هذا الأساس تُعتبر هذه المسرحية من مسرحيات الرأي الشخصي لتوفيق الحكيم، والحوار فيها نتيجة لذلك أقرب إلى الجدل العقلي منه إلى الحوار الدرامي أو الحوار الذهني ففيه انتقالات غير مسلسلة، ولذلك تلوح غير طبيعية ولا نابعة من الموقف أو من تسلسل الفكرة، وكأنها قفزات يثبها المؤلف ليصل في النهاية إلى تجسيد الرأي الذي يريد التبشير به. والذي لا شك فيه أن مسرحية الحكيم أقرب إلى الجد من مسرحية أرستوفان التي يلوح عليها طابع ما يسمَّى في الأدب المسرحي بـ «الهزلية» Farce، وإذا كنا قد لاحظنا أن توفيق الحكيم قد خاطر مخاطرة جسيمة عندما أراد أن يعارض سوفوكليس في مسرحية «الملك أوديب»، وقصَّر تقصيرًا شاسعًا عن أن يبلغ مراده؛ فيُخيل إلينا أن مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» ترتفع في مضمونها عن مسرحية «مجلس النساء» لأرستوفان، وإن كنا نشك أكبر الشك في القيمة الفنية — أي القيمة الدرامية — لمسرحية الحكيم؛ لأنها أقرب إلى الكاريكاتير الجدلي منها إلى الدراما الفنية الحقة التي تصلح للتمثيل بفضل بنائها الدرامي ومنطق الأحداث فيها، والدقة في تصوير الشخصيات وتسلسل الحوار على نحو طبيعي يمكن أن يوحي بالواقع أو على الأقل بمشاكلته من الناحيتين النفسية والاجتماعية والسياسية، واستناد العناصر الفكرية فيها إلى الممكن في واقع الحياة.

هذا، ومن الواجب أن نلاحظ أن الرأي السياسي الذي يجسده المؤلف في هذه المسرحية ليس جديدًا عليه ولا وليد الظروف المحددة التي كتب فيها هذه المسرحية، بل هو رأي

قديم سبق أن عبَّر عنه توفيق الحكيم نفسه في قصته الكبيرة «عودة الروح»، حيث يرى أن الشعب المصري لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة ليأتي بالمعجزات، فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطي القائم على تعدد الأحزاب، بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام في بلادنا.

هذا ومن الممكن لمن يريد أن يعثر على كثير من آراء الحكيم بهذا الصدد في كتابيه «شجرة الحكم» و«تأملات في السياسة».

الفن عند توفيق الحكيم

الآن وقد استعرضنا أمهات المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم وحللناها، وناقشنا القضايا التي تعرضها وأوضحنا طابعها العام ومكانها في تطور مفهوم الفن المسرحي عنده؛ نستطيع أن نجمع في هذا الفصل الأخير المفاهيم العامة لهذا الفن عند المؤلف، وتطور تلك المفاهيم والأصول التي استند إليها في تأليفه، والطرق التي حاول أن يحل بها مشكلات هذا الفن، مع مناقشتنا لكل ذلك.

الأدب والتمثيل

وأول مشكلة عرض لها توفيق الحكيم وعرضت له هي أنه وجد عند نشأته الأدبية الأولى — كما قال — في عالمنا العربي تمثيلًا، ولكنه لم يجد أدبًا تمثيليًّا يُقرأ ويُدرس في المدارس والمعاهد والجامعات كما هو الحال في البلاد الأوروبية، بل إن شاعرنا الكبير أحمد شوقي نفسه عندما كتب مسرحياته الشعرية كتبها للتمثيل أولًا لا لكي تُطبع في كُتب؛ لأن الفكرة التي كانت سائدة عندئذٍ هي أن المسرحيات تُكتب لتُمثل ويشاهدها الجمهور في دور التمثيل لا لتُطبع وتُقرأ.

ولم يستطع توفيق الحكيم في أول حياته الأدبية وقبل سفره إلى فرنسا أن يفلت من هذه الفكرة السائدة، فأخذ يكتب لفرقة عكاشة مسرحيات من النوع السائد عندئذٍ وهو النوع الفكاهي حينًا والغنائي حينًا آخر، وكان كل ما يحرص عليه الحكيم عندئذٍ هو أن يرى هذه المسرحيات تُمثَّل أمام الجمهور لا أن يراها مطبوعة في كُتب يقرؤها الناس ويتوارثونها جيلًا عن جيل كجزء من تراثهم الأدبي، بدليل أن بعض تلك المسرحيات

الأولى أو معظمها لم يُطبع حتى اليوم، مثل مسرحية «الضيف الثقيل» الفكاهية الرمزية، ومسرحية «علي بابا» الغنائية.

وفي مثل هذه المسرحيات كان الهدف الأول للمؤلف ولصاحب الفرقة التمثيلية هو إرضاء الجمهور وتقديم ما يعجبه، لا ما يرضي الفن ويحترم أصوله الصارمة التي تجعل منه أدبًا وتضمن له الخلود، بل لقد كانت شخصية الممثل أو الممثلين هي التي تتحكم أحيانًا كثيرة أكثر من التأليف، فكانت المسرحيات تُكتب لشخصية الريحاني في دور «كشكش بك» عمدة كفر البلاص، أو علي الكسار في «بربري مصر الوحيد بواب العمارة عثمان».

وفي مثل هذا الجو لم يكن بد للمؤلف من أن يعالج الموضوعات التي تشغل الجمهور وتثير اهتمامه — أي المسائل الجارية — حتى ليقترب المسرح عندئذٍ من الصحافة إلى حد بعيد، فإذا انتشر الكوكايين وضج من هول أخطاره العقلاء وقادة الفكر، كتب محمد تيمور مسرحية «الهاوية» لينفر من هذا السم الفتاك، وإذا انتشر الزواج من الأجنبيات وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية كتب «أنطون يزبك» مسرحية «الذبائح» لإظهار تلك الأخطار، وإذا اختلف الناس في شأن سفور المرأة وتصايح المحافظون من أخطاره الأخلاقية والاجتماعية الموهومة، كتب توفيق الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة». وبالرغم من أن التأليف المسرحي عند نهاية الحرب العالمية الأولى كانت أصوله الفنية قد أخذت تتضح ويطالب بها النقاد المؤلفين، بل ويكتب أحدهم في الصحف محاكمات أدبية خيالية للمؤلفين الذين يتهاونون في تلك الأصول مرضاةً للجمهور وسعيًا وراء الكسب التجاري مثلما فعل محمد تيمور؛ فإن التأليف المسرحي بوجه عام لم تستقم له تلك الأصول، فكانت المسرحية تبدو أحيانًا كثيرة أقرب إلى الاستعراض منها إلى التأليف الدرامي السليم القائم على بناء فني محكم وشخصيات مرسومة في دقة وحوار درامي عميق، ومنها ما كان يخرج إلى حد المبالغات التي تجعل المسرحية أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة الفنية للحياة، على نحو ما كان واضحًا في فن الڤودفيل الذي شاع عندئذٍ مقتبسًا عن فرنسا بواسطة أمين صدقي وبديع خيري، أو كانت الفكرة أو الهدف يدفعان المؤلف إلى اصطناع أحداث غير مقنعة لإبراز فكرته أو هدفه على نحو ما لاحظنا في مسرحية «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم، حيث لا نجد ترابطًا منطقيًّا بين الأحداث ولا بناء يجعل من كل حدث نتيجة لِما سبقه ولا تماسكًا في بناء الشخصيات، بحيث نستطيع تحديد أبعادها النفسية من خلال الأحداث التي تشتبك فيها، وكل ذلك فضلًا عن الحرص المسرف على التماس النكات اللفظية القائمة على اللعب على الألفاظ واصطناع هذا اللعب.

وسافر توفيق الحكيم إلى باريس وهناك لم يشاهد تمثيلًا فحسب، بل أخذ يقرأ أدبًا تمثيليًّا توارثه الأوروبيون عن اليونان والرومان القدماء، ثم عن الشعراء والناثرين في لغاتهم القومية الحديثة، وعاد توفيق الحكيم — كما قال في كتابه «زهرة العمر» — وهو مصمم على أن يكتب أدبًا تمثيليًّا يُقرأ سواء مُثِّل أم لم يُمثَّل، بل ويزعم أنه كان يكتب مسرحياته التي سمَّاها ذهنية دون اهتمام بإمكانيات تمثيلها، ويقول: «إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليُقرأ على أنه أدب وفكر.» فبصرف النظر عن هذه النظرية من الناحيتين الأدبية والفنية، فإن من واجبنا أن نقرر نجاح توفيق الحكيم في هذه المحاولة؛ إذ نلاحظ أننا قد أصبحنا نعترف اليوم بفضل شوقي والحكيم وتيمور وغيرهم من كُتَّابنا المعاصرين في وجود شيء اسمه الأدب التمثيلي، يُقرأ ويُدرس في المدارس والمعاهد والجامعات، وتُنَاقش أصوله ويُربط بالأدب التمثيلي العالمي وتاريخه منذ المصريين واليونان القدماء حتى اليوم.

وإذا كان توفيق الحكيم قد أسرف أو غالط في دعوته إلى تأليف مسرحيات لتُقرأ لا لتُمثل، فإن هذا الإسراف أو المغالطة كان لهما ما يبررهما في بيئتنا المحلية، بل وكان لهما نفعهما وجدواهما في اقتلاع تلك الفكرة الضارة التي كانت تزعم أن المسرحيات تُكتب ليتسلى بها الجمهور في دور المسرح ولا تعرف طريقها إلى المطبعة، وبالتالي إلى القراءة والدراسة كنصوص أدبية من فن أدبي رفيع ينظر إليه العالم المتحضر على أنه قمة الفنون الأدبية وأعمقها تأثيرًا وأكبرها مشقة في التأليف.

ومع ذلك فالظاهر أن توفيق الحكيم لم يكن قد استقر بعد على هذه النظرية المسرفة عندما كتب أولى مسرحياته الذهنية وهي «أهل الكهف»، ولو أنه كان قد استقر عليها لأفصح عنها في مقدمة يضيفها إلى المسرحية على نحو ما جرت عادته، وإنما طالعنا له هذه النظرية فيما بعد وفي المقدمة التي كتبها لمسرحيته بجماليون، ومنها نستطيع أن نحس بأن الذي دفعه إلى هذا الإسراف إنما كان كبرياء الفنان الذي كان يتوقع لمسرحيته «أهل الكهف» على خشبة المسرح مثل ما صادفت من النقاد وأساتذة الأدب عندما قرءوها وكتبوا عنها في الصحف، مثل الدكتور «طه حسين» الذي حيَّا ظهورها بمقال حار نشره فيما بعد في الجزء الثالث من كتابه «حديث الأربعاء».

وها هو نص الحكيم كما ورد في مقدمة بجماليون:

> لقد تساءل البعض أولًا: هل يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل

> «أهل الكهف» و«شهرزاد» ثم «بجماليون»، ولقد نشرتها جميعًا ولم أرضَ حتى أن أسميها مسرحيات، بل جعلتها عن عمد في كُتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات» الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل، لهذا دُهشت وتخوفت يوم فكروا في افتتاح الفرقة القومية عند إنشائها برواية «أهل الكهف»، ولقد راجعت القائمين بالأمر عندما سألوني الإذن في تمثيلها، فلما طمأنوني تركتهم يفعلون دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج، بل لقد لبثت ممتنعًا عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة، فذهبت مخدوعًا بقول من قالوا إنها نجحت، فماذا رأيت؟! رأيت ما توجست منه: إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل على الوجه الذي أَلِفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يُكتب للمسارح لإثارة العواطف، لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك في عملي، وأومن بصواب رأي الناس.

وبالرغم من أن توفيق الحكيم يحدثنا في إحدى مقدماته الأخرى أنه عندما عاد من فرنسا كانت فرقة عكاشة التي اعتاد أن يكتب لها المسرحيات قبل سفره قد اختفت ولم يَعُد لها وجود، مما حمله على ألا يركز اهتمامه في إعداد ما يُكتب من مسرحيات لتُمثل؛ فإننا مع ذلك نحس بوضوح ساطع أنه قد كتب مسرحية «أهل الكهف» وفكرة تمثيلها قائمة أمام ناظريه، وذلك بدليل أنه قد قسَّمها إلى فصول، ولم يقسمها إلى مجرد مناظر، كما فعل فيما بعد في مسرحية «شهرزاد» بعد أن استقر على فكرة المسرحية المقروءة نتيجة لتفسيره الخاطئ لنتيجة محاولته الأولى في مسرحية «أهل الكهف»، وعدم إقبال الجمهور على مشاهدتها وانفعاله بها على النحو الذي يرجوه، وتقسيم المسرحية إلى فصول معناه تقسيمها إلى أحداث يكاد كل حدث منها أن يكون وحدة درامية، أو حلقة في سلسلة التطور الدرامي الذي تُبنى عليه المسرحية المعدة للتمثيل لا للقراءة، ومن المعروف في الأصول التقليدية للمسرحية أن تقسَّم إلى فصول وفق التطور الدرامي اللازم لحبكة التمثيل من عرض للموضوع أو لخيوطه ولشخصيات المسرحية، فتطور وبدء اشتباك بين تلك الخيوط، ثم تأزم يصل بالأحداث إلى قمتها الدرامية، وأخيرًا انفراج يسير بالمسرحية نحو الحل الذي رسمه المؤلف، وكل ذلك فضلًا عن إرشادات الإخراج التي يكتبها المؤلف للمخرج في مطلع كل فصل ويحدد فيها مكان وزمان الأحداث، كما يحدد أحيانًا كثيرة هيئة الممثل أو وضعه أو طريقة انفعاله وهو يلقي هذا الجزء أو ذاك من أجزاء الحوار. والأصل الخاص بتضمن كل فصل من فصول المسرحية لحدث

متكامل وإن كان أساسًا ومقدمة للحدث الذي سيليه في الفصل التالي؛ يرجع إلى أعرق الأصول التي سار عليها اليونان القدماء رواد هذا الفن بالنسبة لأوروبا كلها، حيث كانت المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من تسعة أجزاء فتبدأ بأغنية للجوقة، ثم تليها حادثة تُسمَّى باللغة اليونانية القديمة إبيزيدون Episidon، فأغنية للجوقة، فحادثة … إلى آخر الأجزاء التسعة، وبعد حركة البعث — أي النهضة الأوروبية — التي عمَّت دول أوروبا في القرن السادس والتخلص قليلًا من محاكاة الآداب اليونانية والرومانية القديمة؛ رأى الأوربيون أن يفصلوا الغناء عن التمثيل، ليقوم كل منهما بذاته، فاخترعوا قالبًا فنيًّا خاصًّا للغناء المسرحي سمَّوه فن الأوبرا، وجعلوا المسرحيات تمثيلية خالصة، وبالتالي حذفوا من المسرحية — كما عرفها الإغريق القدماء — الأجزاء الغنائية الأربعة التي كانت تغنِّيها الجوقة بين كل حدث وآخر، وبقيت الأحداث الخمسة التي نسمِّيها في لغتنا العربية «فصولًا» ويسميها الأوروبيون في لغاتهم أحداثًا Acte فيقولون الحدث الأول والحدث الثاني … وهكذا، ويا ليتنا ترجمنا هذا الاصطلاح الفني بمعناه اللغوي الاشتقاقي ليذكر المؤلفون دائمًا المعنى الاصطلاحي الدقيق لكلمة فصل. وإذا كان الأوروبيون لم يلتزموا بعد العصر الكلاسيكي ضرورة اشتمال المسرحية على خمسة فصول فجعلوها أحيانًا أربعة أو ثلاثة، بل وكتبوا مسرحيات من فصل واحد، فإنهم قد راعوا دائمًا وجود الحدث المتكامل في كل فصل، وإن كانت الفصول قد تُقسَّم بعد ذلك إلى ما يسمُّونه مناظر أو مشاهد عندما تتغير شخصيات الممثلين المتحاورين داخل الفصل الواحد، بدخول بعضهم إلى المسرح وخروج البعض الآخر أو بتغُّير الزمن والمكان أحيانًا.

وفي مسرحية «أهل الكهف» نرى الحكيم — كما قلنا — يلتزم الأصل الفني العام لبناء المسرحية التي تُعد للتمثيل، فيقسمها إلى أربعة فصول، كل فصل يتضمن حدثًا متكاملًا من أحداث القصة مع تحديد مكان حدوث هذا الحدث والشخصيات التي ستشترك فيه، فنراه يقدم الفصل الأول مثلًا بقوله:

> الكهف بالرقيم، ظلام لا يُتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد.

وهكذا في تقديمه الفصول الثلاثة الأخرى التي يجري الفصل الثاني منها في بهو الأعمدة بقصر الملك وكذلك الفصل الثالث، بينما يعود بنا المؤلف إلى الكهف في الفصل الرابع والأخير، ونحن نلاحظ عند عدم تغُّير المكان من فصل إلى فصل الانتقال مع ذلك

من حدث إلى آخر، أي من حلقة إلى حلقة من حلقات التطور الدرامي للمسرحية، وذلك بينما نرى توفيق الحكيم يعدل عن تقسيم مسرحيته إلى فصول — أي إلى أحداث — في المسرحية التالية وهي «شهرزاد» التي يقسمها إلى مناظر فحسب؛ لأن تركيزه الأساسي كان على الحوار بين الشخصيات ومضمون هذا الحوار لا على الأحداث وتسلسلها والحركة الدرامية فيها. ومع كل ذلك، فإننا نرى توفيق الحكيم يعود ثانيةً بعد ذلك إلى الأصل التقليدي، ويعلن في مقدمة مسرحية «أوديب الملك» أنه لا يريد في سنة ١٩٤٩ أن ينهج المنهج الذي كان يسلكه منذ عشر سنوات، بل يود أن يحتفظ لمسرحيته بقوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية، وإن كنا قد لاحظنا لسوء الحظ أن مسرحيته تلك لم تستطع أن تقنعنا لا من الناحية الدرامية ولا من الناحية الذهنية الخالصة.

ومن هذا الاستعراض التاريخي نستنتج أن توفيق الحكيم لم يقصد قط إلى إهمال الناحية التمثيلية عند تأليف مسرحياته، وإنما ساقه كبرياء الفنان في فترة من فترات حياته إلى المناداة بفكرة المسرحية التي تُكتب للقراءة فحسب. ولتوفيق الحكيم من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة ما يؤكد في ضميره الفني أن الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم مقترن بالتمثيل، وأن نفث الحياة في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته، بل إن القارئ نفسه لا يستطيع أن ينفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب جميع معانيها وإيحاءاتها ما لم يتخيلها ممثلة أمامه وهو جالس في مقعده، ومن المؤكد أن ضعف الخيال عند الكثيرين من القراء هو الذي يجعلهم يضيقون بقراءة المسرحيات ولا يُقبلون عليها مثلما يقبلون على قراءة القصص التي يغنيهم فيها المؤلف بوصفه وتحليله وتدخُّله المباشر أو غير المباشر في الأحداث عن مشقة الخيال وتصور المواقف واستشعار معانيها وإيحاءاتها بعون ذلك الخيال، وتوفيق الحكيم لا يمكن أن ينسى أيضًا أن عمالقة الأدب المسرحي قد كانوا من المتصلين بفن التمثيل والإخراج العارفين بإمكانيات المسرح ووسائله، فكان «سوفوكليس» و«موليير» و«شكسبير» مثلًا ممثلين لا مؤلفين فحسب، وكان «إبسن» مديرًا للمسارح لا مؤلفًا فحسب، ولا شك أن خبرتهم بالمسرح وبفن التمثيل قد أعانتهم عونًا قويًّا على الاحتفاظ بالقيمة الدرامية لمؤلفاتهم المسرحية، أي بقدرتها على التأثير في الجماهير وجذبهم إليها، وفي تاريخ توفيق الحكيم ما يُشعر بأنه خالط في صدر شبابه رجال التمثيل والمسرح قدر مخالطته للمؤلفين والأدباء.

وعلى أية حال فنحن نلاحظ أن توفيق الحكيم قد أخذ يتحول نهائيًّا عن نظرية المسرحية للقراءة منذ سنة ١٩٤٩، فالمسرحيات التي كتبها بعد ذلك التاريخ — كما رأينا —

مثل «إيزيس» و«الأيدي الناعمة» و«الصفقة» و«رحلة إلى الغد» و«أشواك السلام»، حاول فيها كلها أن يجمع بين الفكرة والحركة الدرامية، بل وتطور معنى الفكرة نفسه عنده فلم يَعُد هدفه من الفكرة مجرد تجسيم إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها، بل أصبح معناه أن تصلح تلك الفكرة أيضًا لقيادة المجتمع أو لتوجيه وحث خطاه في طريق معين، مما يصح معه أن نقول بأن الحكيم قد تطور مفهومه للفن المسرحي بين ثلاث مراحل أو اتجاهات هي:

(١) **مسرح الحياة:** الذي كان توفيق الحكيم يكتبه في مطلع حياته في فترة اشتغاله محررًا صحفيًّا بجريدة «الأخبار» ما بين عامي ١٩٤٣ و١٩٥١، وقد جمع أخيرًا ما أنتج في هذا الاتجاه المجلدين «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوع»، وهو في كل هذه المسرحيات ينقد بعض أوضاع حياتنا الاجتماعية أو اتجاهاتنا الأخلاقية أو النفسية من وجهة نظره الخاصة إلى الحياة ورأيه فيها، وإن كنا نلاحظ أن قليلًا جدًّا مما نُشر في هذين المجلدين من مسرحيات لا يدخل فيما نسمِّيه «مسرح الحياة»، بل ينبغي أن يُسلخ منها ليُضم إلى ما نسميه المسرح الذهني أو المسرح التجريدي، مثل مسرحية «لو عرف الشباب» التي تقوم على فرض علمي هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب، واستعراض النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك، والفصل فيها بما يراه المؤلف من رأي.

(٢) **المسرح الذهني:** وهو الذي وصفه توفيق الحكيم نفسه عندما قال في مقدمة مسرحيته بجماليون: «إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.» ومن هذا النوع سلسلة مسرحياته الكبيرة التي وقفنا عندها في الفصول السابقة وحللناها وناقشنا القضايا التي تعرضها. ويُخيل إلينا أن عبارة «المسرح الذهني» لا تنطبق عليها دائمًا؛ لأن الصراع في بعضها لا يجري داخل الذهن البشري السليم؛ وذلك لأنه لا يمكن أن يجري صراع داخل هذا الذهن إلا إذا كان لكل من طرفي هذا الصراع جذوره وأسبابه في هذا الذهن، وأما إذا كان أحد طرفي الصراع لا يمكن أن يكون له سند في الذهن البشري، فإن الصراع لا يمكن أن يقوم ولا ينبغي له أن يقوم، وإذا افترضنا قيامه فلا تجوز تسميته بالصراع الذهني بل بالصراع التجريدي، أي الصراع الذي يقوم بين معانٍ مجردة بصرف النظر عن النتائج المثيرة للاشمئزاز التي قد تنتج عن قيام مثل هذا الصراع في ذاته، ولقد رأينا مثلًا فاقعًا لذلك في مسرحية «أوديب الملك» التي حاول فيها بطلها أوديب أن يغري أمه جوكاستا باستمرار معاشرته معاشرة الأزواج بعد ظهور حقيقة صلته بها وهي صلة الابن بالأم،

وذلك بحجة الصراع بين الواقع والحقيقة، فمثل هذا الصراع يمكن أن يسمَّى تجريديًّا، ولكن لا نستطيع أن نسميه ذهنيًّا؛ لأن أحد طرفيه — وهو الواقع المزعوم — لا يمكن أن يقوم له وجه أو قوة على الصراع داخل أي ذهن بشري سليم.

(٣) **المسرح الهادف:** وهذا هو الاتجاه الثالث والأخير الذي اتجه إليه توفيق الحكيم متأثرًا بفلسفتنا الثورية الأخيرة وكصدى لهذه الثورة، على نحو ما أحسسنا في عدد من مسرحياته التي كتبها بعد عام ١٩٥٢، مثل «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» و«أشواك السلام»، التي لا يسعى فيها إلى مجرد الكشف عن إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها، أو نقد أحد جوانب الضعف في حياتنا، بل يسعى إلى تعميق فكرة قيادية في حياتنا الجديدة وتجسيدها في صورة درامية أمام المشاهدين أو القراء.

ولما كانت المقاييس الفنية التي نستطيع بواسطتها الحكم على إنتاج المؤلف لا بد أن تختلف بالضرورة من فن من هذه الفنون الثلاثة إلى فن آخر، فمن الخير أن نفرد لكل منها حديثًا خاصًّا بالأصول الفنية المتعلقة به.

مسرح الحياة

كتب توفيق الحكيم نيِّفًا وأربعين مسرحية من هذا النوع، ونشر الكثير منها في الصحف قبل أن يُجمع في «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوَّع»، وعدد منها في فصل واحد يقترب مما يسمى «إسكتش»، أي لوحة حوارية، أو ما يشبه الحديث الصحفي، بينما يمتد عدد آخر إلى ثلاثة فصول ويتضمن قصة وبناءً دراميًّا.

و«مسرح الحياة» — كما قلنا — يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة المجتمع، ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو اجتماعية أو نقد اتجاه نفسي أو أخلاقي أو اجتماعي.

والشرط الأساسي لنجاح مثل هذا المسرح هو قدرة المؤلف على إيهامنا بأنه يصور واقعًا فعليًّا لينقده أو يكشف عن حقائقه الدفينة، ونحن نقول «الإيهام بالواقع» لأن الأدب لا يمكن أن يكون تصويرًا آليًّا للواقع، ولا مرآة ينعكس فيها ذلك الواقع بما فيه من تفصيلات مبتذلة فاقدة الدلالة أو تفكك وانسياب أو سطحية وتمويه، بل يختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التي يؤلف بينها ليخلق منها الصورة التي توهمنا بأنها صورة واقعية؛ لأنها تنجح في إقناعنا بصدقها، فالنجاح في الإيهام بالواقع لا مقياس له غير النجاح في إقناع القارئ أو المشاهد بصدق الصورة، والمؤلف الذي يريد أن ينجح في هذا العمل يجب أن يبدأ من الواقع لا من فكرة يريد تجسيدها في صورة درامية فيتخيل لها من الأحداث غير المقنعة ما يتخذه وسيلة لهذا التجسيد، فالبعد عن الواقع أو اصطناعه على نحو غير مقنع يهدد العمل القصصي أو الدرامي بالخروج من الواقعية إلى الكاريكاتيرية، فتأتي الشخصيات كأنها دمى من ورق تنقصها الحياة الذاتية التي تضمن لها الخروج من بين دفتي الكتاب أو من على خشبة المسرح لتنطلق خالدة في أذهان البشر، مثل شخصيات هملت وعطيل وشيلوك وهرباجون وألسست وغيرها من

الشخصيات الروائية الخالدة. ومن الغريب أن نلاحظ أن الممثلين قد خلقوا في عالمنا العربي الحديث بعض هذه الشخصيات مثل «كشكش بك» و«بربري مصر الوحيد»، بينما لم يخلق الأدب المسرحي حتى الآن شخصيات استقرت صورتها في نفوس الناس وأصبح لها وجود مستقل، حتى لأذكر أنني عندما صورت عددًا من النماذج البشرية التي خلدها كبار الأدباء العالميين، وجدت مشقة كبيرة في أن أعثر على مثل هذه النماذج في أدبنا العربي القصصي والدرامي الحديث، واغتبطت عندما وجدت في شخصية «إبراهيم الكاتب» — لا إبراهيم عبد القادر المازني — شخصية يمكن اعتبارها من النماذج البشرية الباقية.

وأما إذا كانت نقطة البدء عند المؤلف المسرحي هي فكرة، فإن نجاحه في التأليف يتوقف عندئذٍ على شرطين جوهريين؛ أولهما: أن تكون الفكرة من الأفكار التي تُعتبر من معالم الطريق في تقدُّم الإنسانية المستمر، بحيث تظل تلك الفكرة محتفظة بقيمتها حتى ولو تغيرت الظروف والملابسات التي أوحت بها، وأن يكون إحساس الأديب من الصدق والعمق بحيث يستطيع تبنِّي الفكرة التي لا بد أن يُكتب لها الانتصار والبقاء؛ لأنها تمثل مرحلة في تطور البشر وتقدمهم المستمر، حتى ولو كانت تلك الفكرة لا تزال تلقى في عصره مقاومة بحكم العادة أو العرف الفاسد أو الخوف من المجهول. والشرط الثاني هو أن يؤتى المؤلف من قوة الخيال ما يستطيع بها أن يخلق صورة قصصية درامية تتجسد فيها فكرته، وتقنع القارئ أو المشاهد بفضل مشاكلتها للواقع الفعلي وعدم استحالة وجودها في هذا الواقع.

وعلى أساس هذه المبادئ العامة نلاحظ أن عددًا من مسرحيات الحياة عند توفيق الحكيم لا نستطيع أن نقتنع به؛ لأن الفكرة التي ابتدأ بها أفسدت الصورة الدرامية، فنحن مثلًا لا نقتنع باستقالة «النائبة المحترمة» من عضويتها في البرلمان بعد أن رفضت مساومة وزير الأشغال لها على ترقية زوجها الموظف بوزارته مقابل تدخُّلها لصالح الوزير في استجواب مقدم ضده، ونحن لا نقتنع بأن «المرأة الجديدة» ترفض الحب الزوجي وتطلب الصداقة فحسب، ونحن قد نقتنع بأن الطمع في ثراء الزوجة أو ثراء أهلها كثيرًا ما يكون الدافع إلى الزواج، ولكننا لا نقتنع بالصورة الدرامية التي جسَّد فيها المؤلف هذه الفكرة عندما صوَّر المعلم كندوز الجزار وهو يكتب عمارته لكل بنت من بناته حتى تتزوج، ثم يعود فيستردها منها ليكتبها للبنت التالية وهكذا، فهذه الصورة الشاذة أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة التي تمثل داءً متفشيًا في المجتمع، وكذلك الأمر في مسرحية «أريد أن أقتل» التي تبدو لنا الصورة الدرامية فيها أيضًا كاريكاتيرية غير مقنعة، ربما كان الدافع إليها الحرص على إثارة الضحك لإظهار تناقض فاقع بين موقفين متتاليين.

هذا، ومن الواجب أن نلاحظ هنا أيضًا أن فن توفيق الحكيم في «مسرح الحياة» قد تطور تطورًا حسنًا في الفترة الأخيرة من إنتاجه، على نحو ما تطور من جهة أخرى فنه المسرحي فيما يختص بما يسمِّيه المسرح الذهني، فمسرح الحياة عنده لم يتغير في وظيفته ليصبح مسرحًا هادفًا فحسب، بل تغيَّر أيضًا في أدائه الواقعي، وقد عبَّر توفيق الحكيم بنفسه عن هذا التطور الذي أحس بضرورته في «البيان» الذي نشره في آخر مسرحية «الصفقة»، حيث يقول عن مشكلة الأداء الواقعي: «وهذه المشكلة خاصة بنا وبمسرحنا، وهي المسئولة إلى حدٍّ ما عن التخلف الملحوظ في الفن المسرحي، فالمسرحية التي اعتاد جمهورنا التصفيق لها إما أن تكون مضحكة مغرقة في الإضحاك بالنكات اللفظية والحركات المفتعلة والشخصيات الكاريكاتيرية، وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء والمواقف التي تستجدي الدموع والتأثر السريع مجرد استجداء. وفي الحالين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقي، فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا فنجعله يعتاد تذوُّق النوع الطبيعي الذي لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذي يعرض علينا الحياة في حقيقتها والأشخاص في واقعهم، إذا استطاعت مسرحية مثل «الصفقة» لم تُكتب لتُضحك أو لتُبكي أن تُرضي الجمهور بإخراج طبيعي وتمثيل واقعي بلا نكتة ولا مبالغة؛ فإن هذه التجربة قد تملأنا أملًا في المستقبل.»

ونحن قد لا نُقر توفيق الحكيم على ما في هذا الرأي من إسراف يمكن أن يجرِّد المسرحية من قدرتها على كسب اهتمام الجمهور والتأثير فيه، ولكننا لا نستطيع إلا أن نؤيد دعوته إلى تقريب المسرح من حقيقة واقع الحياة، والبعد به عن الافتعال والطابع الكاريكاتيري، كما تلاحظ أنه هو نفسه وقع غير مرة في هذه الأخطاء التي ينتقدها، ونحمد له تنبيهه إليها ومحاولته تجنبها بقدر المستطاع في مسرحياته الأخيرة التي ربما كانت خير ما كتب في النوع الواقعي، مما دعانا إلى أن نفصل هذه المسرحيات الأخيرة عما سمَّيناه «مسرح الحياة» عند الحكيم لنُدخلها تحت ما نفضِّل تسميته ﺑ «المسرح الهادف»، وهو المسرح الذي لا بد أن يرتبط بحقيقة الواقع الكائن أو الذي كان كائنًا قبل أن يسعى إلى توجيه هذا الواقع وقيادته نحو ما هو أفضل.

وعلى أي حال فالذي يعتز به توفيق الحكيم من إنتاجه المسرحي في فترة ما قبل الثورة الأخيرة، ويرى فيه أصالته المتميزة ليس ما سمَّيناه «مسرح الحياة» وما سمَّاه هو ﺑ «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوع»، وإنما هو إنتاجه في مجال ما سماه «المسرح الذهني»، ونرى أن عددًا من مسرحياته أجدر بأن يسمى «المسرح التجريدي»، وهو الفن الذي سنتحدث عنه الآن.

المسرح الذهني والتجريدي

رأينا فيما سبق كيف نشأت نظرية مسرح القراءة عند توفيق الحكيم، كما رأينا نظريته في محاولة خلق أدب مسرحي لذاته وبصرف النظر عن تمثيله بعد أن عجز فن التمثيل الذي عرفه عالمنا العربي منذ منتصف القرن الماضي عن أن يخلق هذا الأدب ليضيفه إلى تراثنا الأدبي العام.

وبالرغم من أن الآداب العالمية كلها قد استطاعت أن تخلق في تراثها فن الأدب التمثيلي مع المحافظة على طابعه الدرامي الذي يجعله صالحًا للتمثيل ويجذب إليه الجماهير، مثل مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وراسين وموليير وإبسن وتشيكوف وشو وغيرهم؛ فإن توفيق الحكيم قد رأى أن خير وسيلة لخلق أدب تمثيلي في لغتنا العربية هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليُقرأ على أنه أدب وفكر. والحكيم بهذا الاتجاه قد تحسس في نفسه وعرف الملَكة البارزة التي يتمتع بها، وهي ملَكة الحوار، فهو من أقدر كُتابنا المعاصرين على إدارته، وهو يجمع بين الصفتين اللتين تعطيان حواره قيمة أدبية فنية لا شك فيها، وهما: الروح الشعرية التي تعبق بسحرها بعض محاوراته، مثل «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«بجماليون»، ثم روح السخرية المرهفة التي تُبرز المفارقات الدقيقة في المواقف والسلوك ومشاعر النفس البشرية. وهو بعد ذلك يملك القدرة على بلورة بعض القضايا الإنسانية العامة وإبراز ما بينها من صراع يقول إنه يجريه داخل الذهن البشري؛ ولذلك سمى هذا النوع من المحاورات بـ «المسرحيات الذهنية».

والمشكلة التي يثيرها هذا النوع من المسرحيات هي هل حتم عليها أن تُقرأ في مقعد ولا تُعرض على مسرح، بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذي أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سمَّاها «المسرح في مقعد»، ورأى في تأليفها عجزًا عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلَّم بها للأدب المسرحي، وهي التأثير في الجماهير عن طريق التمثيل الذي

ينفث فيها الحياة ويفتح لها مغاليق النفوس ويعينها على استيعاب كل معانيها وأهدافها، فضلًا عن تطهيرها بإثارة الانفعالات القوية فيها أو الضحك المُسقِط للهموم أو ادخار طاقتها الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا تستطيع أن تعيشه فعلًا في واقع الحياة، فضلًا عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصةً والأدب عامةً في مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء، وضرب المثل للقدوة بعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار.

والشيء الذي لا شك فيه هو أن توفيق الحكيم لا يمكن أن يقلل من أهمية التأثير الدرامي على الجماهير بواسطة أدبه، فهذا مطمع مشروع، بل ومرغوب فيه من كل أديب وفنان، ولقد رأينا توفيق الحكيم نفسه يفصح عن هذه الحقيقة ويبدي هذه الرغبة في المقدمة التي كتبها لمسرحية «أوديب الملك»، حيث أبدى رغبته في أن يجمع في هذه المسرحية بين العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية من جهة، والحوار الذهني أو التجريدي بين ما سمَّاه الحقيقة والواقع من جهة أخرى، ولكنه لسوء الحظ لم ينجح في هذه المحاولة، والظاهر أن كلًّا مُيسَّر لما خُلق له.

وإذا كانت الإحصاءات الرسمية تُثبت أن مسرحيات توفيق الحكيم لم تجذب إليها أكبر عدد من الرواد رغم براعة حواره، فما هي الأسباب الفنية وغير الفنية التي يمكن أن نفسر بها هذه الظاهرة؟

ونبدأ فنعترف بأنه ربما كان هناك دخْل للمستوى الثقافي العام لجمهور المسرح الواسع، من حيث عدم اهتمامه الاهتمام الكافي بالحوار الذهني وتفضيله ما أَلِفه من قبل على خشبة المسرح من مواقف ميلودرامية عنيفة أو هزلية صاخبة أو غنائية مطربة، وهو الجمهور القلِق الشقي بالحياة الذي اعتاد أن يلتمس في المسرح ما ينسيه همومه أو يُسرِّي عنه أو يُدخل البهجة على نفسه، كما قد يكون من الحق أيضًا أن نُقر لتوفيق الحكيم بما رآه وفصَّله في مقدمة مسرحية «بجماليون» من أن هذا النوع من المسرحيات يحتاج إلى إخراج خاص ووسائل خاصة لجذب الجمهور إليه، حيث يسجل رأي المخرج الفرنسي العجوز «رينيه بو» في مسرحية «شهرزاد» بأنها قصيدة لكي تنجح يجب أن يقدمها المسرح الفرنسي بذكاء ورهافة ذوق، ويفسر الحكيم هذا الرأي بأن الصعوبة في إخراج مثل هذه المسرحيات إنما هي في إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب، وفي النهاية يتمنى توفيق الحكيم أن لو كان هذا المخرج المرهف لا يزال في عنفوان قوته لكي يُخرج بنفسه «شهرزاد» على نحو ما أخرج مسرحيات إبسن ثم مسرحية «سالوميه» للكاتب الإنجليزي «أوسكار وايلد» الذي كان عندئذٍ في السجن، فلما

علم أن «رينيه بو» شارع في إخراج روايته لم يكتم فرحه ففاض به على صفحات كتابه «من الأعماق». ويختتم الحكيم هذا التعليق بقوله: «من سوء حظي أن الشيخوخة قد أقعدت هذا الفنان العظيم وأقصته عن المسرح منذ زمن بعيد، أتُراه كان يُخرج «شهرزاد» لو أنه قرأها وهو في أوج نشاطه الفني؟ من يدري؟ ربما كان يفعل، ولو أنه فعل لكان هو المجد.» ومعنى هذه العبارة الأخيرة هو أن توفيق الحكيم يرى بالبداهة أن المجد الذي لا مجد بعده هو نجاح مسرحياته على المسرح لا قراءة الناس لها.

ونحن بعد كل ذلك لا ينبغي أن نقتصر في تفسير الظاهرة على تحميل الجمهور أو المخرجين مسئوليتها، بل لا بد أن ننظر نظرة موضوعية في الأسباب الفنية التي لها دخْل أكيد في تفسيرها.

وأهم تلك الأسباب فيما نرى هو أن الجمهور أو الإنسان بوجه عام لا يمكن أن ينفعل ويتأثر بالتجارب التي يراها على خشبة «المرسح»، إلا إذا كان الإنسان بلحمه ودمه وأعصابه طرفًا في الصراع الذي يجري أمامه، فلا بد لنا — كما قال أرسطو منذ أقدم العصور — من أن نستشعر الشفقة بالإنسان والفزع من المأساة التي تنزل به لكي ننفعل ونتأثر وتتطهر نفوسنا. وسر عظمة سوفوكليس في مسرحيته التي تقصفت دون النجاح في معارضتها جميع الأعلام، هو أنه أجرى صراعه العاتي بين الإنسان البريء المظلوم وبين الحقيقة المدبرة ضده في الظلام لتسحقه، فنحن نتعاطف معه ونشاركه مأساته ونشفق عليه ونفزع لهول كارثته المرتقبة، ومن هنا تأتي القوة الدرامية للمسرحية وتأثيرها الجبار على المشاهدين، وأما عندما يأتي توفيق الحكيم ليُجري الصراع بين ما يسمِّيه «الواقع» و«الحقيقة» أخذًا بما يسميه «المطلق من المعاني»، فنحن لا نتأثر ولا ننفعل ولا نشفق ولا نفزع، بل نشمئز من البطل نفسه عندما يحاول باسم الواقع أن يستمر في معاشرة أمه معاشرة الأزواج، فضلًا عن أن ما يسميه الحكيم واقعًا لا يمكن أن يُقتنع بوجوده لأنه غير موجود في أذهاننا أو ضمائرنا، ولا يمكن أن يوجد كحقيقة يمكن أن يعترف بها إنسان، وأي وجود مادي لا قيمة له ولا قوة ولا تأثير ما لم يكن له وجود داخل النفس البشرية، أي ما لم تكن له صورة ذهنية في نفوسنا.

ولقد يقال إن المسرح الإغريقي القديم في أوج عظمته لم يكن الإنسان طرفًا في الصراع الذي يجري فيه، بل كانت الآلهة وأنصاف الآلهة هي أطراف الصراع في كثير من المسرحيات الخالدة، وجوابنا على ذلك هو أن الإغريق لم يعرفوا التجريد في تصور آلهتهم، وديانتهم توصف بحق بأنها أوضح مثل في تاريخ البشرية لما يسمَّى بالديانة الناسوتية، أي الديانة التي تصور أصحابها آلهتهم على شاكلة الإنسان مع فارق في نسبة القوة

والجبروت أو الذكاء والحيلة؛ ولذلك اتصفت آلهتهم بجميع صفات البشر بل ونقائصهم، بحيث كان الإغريقي القديم يرى في شخصيات الآلهة التي تُمثل على خشبة المسرح صورة لنفسه ولتجارب حياته وما ينتابه فيها من محن ومآسٍ، حتى اعتُبر هذا المسرح إنسانيًّا خالصًا بل المثل الصافي للأدب الإنساني رغم مظهره الديني الخارجي.

وهكذا يتضح لنا كيف أن ما يسمِّيه توفيق الحكيم بالمسرح الذهني قد كان من الممكن أن يحتفظ مع ذلك بطابعه الدرامي المؤثر الذي يجذب الجماهير، لو أن المؤلف حرص على أن يكون دور الإنسان وموقفه في الصراع الذي يجريه داخل هذه المسرحيات واضحًا بارزًا، حتى يتعاطف الإنسان مع أخيه الإنسان وينفعل بصراعه ويهتز له، ويتأثر بهزيمة أخيه الإنسان هزيمة ظالمة عندما لا تتكافأ القوى أو تتآمر الظروف فتقهر الإنسان رغم شجاعته وإخلاصه وصلابته في الصراع. وأما أن يبدو الصراع منفصلًا عن الإنسان وجاريًا بين المطلق من المعاني، فإن المسرحية تتعرض عندئذٍ لخطأ جسيم وهو أن تتحول إلى مجرد مناقشة عقلية خالية من العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية التي تثير الاهتمام وتحرك الراكد من المشاعر والتأملات.

وتركيز توفيق الحكيم اهتمامه على العناصر الفكرية الداخلة في الصراع الذي يجريه صرفه عن الاهتمام الواجب بالأحداث والمواقف، حتى لتجد بعض مسرحياته تكاد تخرج عن صورة المسرحية إلى صورة الحوار الخالص الذي تتجادل فيه الشخصيات، مثلما نلاحظ في مسرحية «شهرزاد» التي تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة، هي: هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الحياة، أي نداء الجسد والقلب؟ وتنتهي المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلًا خالصًا يصبح كالشعرة التي تشيب وتبْيضُّ ولا يعود لها من علاج غير انتزاعها. والحوار في هذه المسرحية شعري ممتع وجوها ساحر، ولكن المسرحية خلت أو كادت من المواقف التمثيلية، والعناصر الدرامية الحية المثيرة.

وهي بحق من نوع «المسرح في مقعد» لأنها ممتعة عند القراءة، ولكني أخشى ألا يجد فيها المشاهد عند رؤيتها على المسرح شيئًا جديدًا لم يجده عند قراءتها.

ونحن بعد ذلك ننظر في نتائج الصراع الذي يجريه توفيق الحكيم بين المطلق من المعاني، فنراه يقضي بالغلبة للمعاني السلبية التي توصد أبواب الأمل أمام التقدم البشري وأمام إرادة الحياة مما يصيب المشاهد بخيبة أمل لا مبرر لها، ولا يمكن أن يُقر أسبابها ودوافعها غير الرومانسي الهارب من الحياة المسترخي الذي يفضِّل الأحلام على الحقائق والاسترخاء والراحة على العزم والكفاح في معارك الحياة، فأهل الكهف يعودون

إلى الموت دون أي كفاح إيجابي في سبيل استئناف الحياة وتجديد روابطها، بل ومن بذل منهم بعض الجهد مدفوعًا بالوهم ينتهي به الأمر أيضًا إلى الموت بالكهف وتصحبه إليه حبيبته الجديدة برسكا، بحجة أن شبح الحقيقة المزعوم قد حال بين مشلينا وبرسكا وبين واقعهما الجديد. والشيخ في مسرحية «لو عرف الشباب» ينتهي بالعودة إلى شيخوخته بعد عودته إلى الشباب، ويموت قبل أن يحقق الأمل الذي ربط المؤلف بينه وبين الشيخوخة وهو تأليف الوزارة الجديد. والطبيب الرومانسي العاطفي يفضِّل في «رحلة إلى الغد» الحياة الرومانسية الحالمة التي تستعذب شقاء الحياة الحاضرة على حياة المستقبل التي سيستطيع فيها العلم أن يقي الإنسان مشقات الكفاح في الحياة من أجل لقمة العيش، وما من شك في أن تغليب توفيق الحكيم لكل هذه المعاني السلبية إنما يرجع إلى مزاجه الرومانسي الدفين وإلى خوفه المستمر من المغامرة في عالم المجهول والتعرض لمشقات الكفاح في الحياة، وإيثار الدَّعَة والتأمل الحالم على الكد والنَّصَب ومغالبة الصعاب، وهذه هي طبيعة الفنان الذي سحرته حياة الفن منذ مطلع شبابه، وذلك الفن الذي تلقَّى — كما يقول — إشعاعاته الأولى عن الأسطى حميدة الإسكندرانية التي أهداها كتابه «أهل الفن»، ثم غذَّى هذا الإحساس عالم العوالم في القاهرة والشاعر في مونمارتر على نحو ما نحس من مطالعتنا لكتاب أهل الفن، وعلى نحو ما نحس من مشاعر المؤلف الرومانسية المشعشعة في بعض قصصه ومسرحياته، مثل قصة «راقصة المعبد» ومسرحية «رصاصة في القلب».

هذا ومن الحق أن نسجل لتوفيق الحكيم ما قرره هو نفسه من مرونة طبعه وقدرته على التكيف، في مقال له بعنوان «الحياة هدف وإرادة»، المنشور في أحد كُتبه الأخيرة وهو كتاب «أدب الحياة»، وهذه القدرة على التكيف هي التي مكَّنته من أن يتطور بفنه نحو الحياة التي يعيشها مجتمعه ويحاول أن يساهم في تطويرها، فنتج عن ذلك اتجاهه الأخير الذي سميناه الاتجاه نحو المسرح الهادف.

المسرح الهادف

نشر توفيق الحكيم في كتاب «أدب الحياة» الصادر في مارس سنة ١٩٥٩ مقالًا عنوانه «التجربة الحية في الأدب»، يقول فيه:

> من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية، معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصرًا فعَّالًا حيًّا في العصر الذي يعبِّر عنه أو في المجتمع الذي يصفه أو في البيئة التي يسجل أحداثها، ومن هنا كانت المشاركة الذاتية أهم أركان التجربة في الأدب الحديث وخصوصًا أدب القصة، ومن هنا أيضًا انخفض قليلًا شأن القصة التاريخية في الآداب الجديدة؛ لأنها تستمد مادتها من الكُتب والوثائق القديمة، ولا تنبع من الوثيقة الحية التي في الأديب نفسه، فالأديب اليوم في نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الإنساني، ولكي يكون شاهدًا على عصره يجب أن يكون جزءًا حيًّا منه؛ ولذلك رأينا كثيرًا من أدباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم في المعارك والثورات، أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعة شخصية دقيقة.
>
> فلم يَعُد يُقبل من أديب جديد اليوم أن يحدثنا عن ثورة لم يدركها أو معركة لم تحدث في عصره، إن هذا ولا شك شأن المؤرخ والباحث والدارس، ولكن الأديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء، إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون — كما أتصوره — نابعًا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي في معركته أو فلاح في حقله أو كل شخص في مجاله، كل من اجتاز تجربة إنسانية أو فكرية واستطاعت ظروف مجتمعه أن توفر له الثقافة التي تؤهله لحمل أداة التعبير

> الأدبي والفني لن يكون الأدب مجرد رغبة في الكتابة ولا مجرد ترديد لألفاظ لغوية، إنما الأدب سيكون هو أداة التعبير الفنية في يد التجربة الحية.

هذا ما قاله توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة، فأين هو مِمَّا كان يردد من قبل عن «المطلق من المعاني»؟ فوثبة التطور واسعة تكاد تنتقل بالحكيم من ظرف إلى آخر، فهو لم يَعُد يرى في الأساطير الإغريقية القديمة أو الفرعونية أو العربية الشعبية أو في القصص الدينية ما يصلح موضوعًا للأدب الجديد الذي أصبح الحكيم يرى وجوب صدوره عن واقع الحياة مباشرةً، أي عن الأوراق الخضراء لا الأوراق الصفراء، ولم يَعُد للأديب الحق في العزلة عن المجتمع ليكتب «من البرج العاجي» أو «تحت المصباح الأخضر»، بل أصبح واجبًا عليه أن ينزل إلى الحياة، وأن يشارك بنفسه في أحداثها ليخوض التجربة الحية التي تصلح موضوعًا لأدبه، بحيث يصبح هو نفسه عنصرًا فعَّالًا في الحياة وأداة توجيه ودفع نحو ما آمن به المجتمع من هدف.

ومن الغريب أن نلاحظ أن توفيق الحكيم صاحب نظرية «التعادلية» والتوازن والاتزان لا يخلو من إسراف في التعبير عن هذا الاتجاه الجديد، كما لم يخلُ من إسراف في الدفاع عن اتجاهه القديم؛ وذلك لأن أحدًا لا يستطيع أن ينكر صلاحية التاريخ أو الأساطير والقصص القديمة للتعبير عن حاضر الأديب الهادف وفلسفة مجتمعه أو فلسفته الخاصة في الحياة، على نحو ما رأينا برنارد شو مثلًا يتخذ من أسطورة «بجماليون» الإغريقية القديمة وسيلة لتجسيد فلسفته الاشتراكية وتأييد مبادئها، بل وعلى نحو ما رأينا شبابنا الأدباء يغترفون من يوميات «الجبرتي» أو من تاريخنا القريب مادة لإذكاء روح الوطنية والفداء والذود عن الوطن في معركة بورسعيد الخالدة، على نحو ما أحسسنا في مسرحيتي «كفاح الشعب» و«دنشواي» اللتين أقبل عليهما جمهورنا أثناء ذلك العدوان، وخرج منهما بشحنة حماسة وطنية رائعة، فكفاح شعبنا ضد الفرنسيين الغزاة في أوائل القرن الماضي هو نفس الكفاح الذي خاضه هذا الشعب ضد العدوان الثلاثي، وتحرش الإنجليز المحتلين المدججين بالسلاح بشعبنا في دنشواي في مطلع هذا القرن وبطشهم بالأبرياء، هو نفس التحرش والعدوان الذي دبَّره المستعمرون الفرنسيون والإنجليز بليل مع أذنابهم من الصهيونيين.

هذا ومن المعلوم أن عمل الأديب عندما يستقي موضوعاته من الماضي يختلف كل الاختلاف عن عمل المؤرخ والباحث والدارس، فالأديب لا يحاول معرفة الماضي أو تدوينه أو الكشف عنه لذاته، بل ليتخذ منه — كما قلنا — وعاء التعبير عن قضية تشغله أو تشغل عصره ومجتمعه دون أن يُفسد أو يزوِّر حقائق التاريخ الكبرى.

وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل نحمده له، وقد دل بذلك على حقيقة ما حدَّثنا هو نفسه عنه من قدرته على التكيف، فرأيناه يردد في أدبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة، ويؤيد تلك المفاهيم بل ويوجه نحوها، وأثمر هذا الاتجاه ثمراته الناجحة في مسرحيات «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» و«أشواك السلام»، التي نعتبرها من خير إن لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الإنساني الصاعد الذي يواكب ركب الإنسانية المتطور دائمًا إلى الأمام.

وفي البيان الذي نشره توفيق الحكيم في آخر مسرحية «الصفقة»، يتحدث عن مشكلة الجمهور والفولكلور فيقول:

> هذه المشكلة ليست مقصورة على بلادنا، ولكنها أخذت تظهر كذلك في البلاد الأخرى المتقدمة في الفن، على صورة قلق لها أهل الرأي الفني، ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في النوع القديم، فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى؛ ولذلك كان من أهم المحاولات التي تغري بالإقدام العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية، فلا يجد فيها المثقف إسفافًا، ولا يجد فيها الأمي تعاليًا! فإذا استطاع هذا النوع أيضًا أن يجمع بين المسرحية المكملة لعناصره المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها، وبين الفن الشعبي «الفولكلور» على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ويبدو كأنه جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها، إذا نجحت هذه المحاولة فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود.

وفي هذا النص أيضًا ما يُكمل الصورة التي تطور إليها الفن المسرحي عند توفيق الحكيم، ليصبح فنًّا هادفًا قريب الصلة بالجمهور وبعامة الشعب، مع المحافظة على أصول هذا الفن التي تضمن دولته وتستبقي له صفاته كفن أدبي لا ينبغي أن ينقلب إلى نوع من الصحافة أو الدعاية.

وبعد إظهار هذا التطور في فن توفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٨ حتى سنة ١٩٦٠، هل يصح لنا أن نقول بأن توفيق الحكيم قد انتهى إلى العثور على نفسه والعثور على فنه؟

وأن اللهفة التي أبداها في مقدمة «المسرح المنوع» قد انتهت إلى استقرار نستطيع معه أن نختتم هذا الحديث عن تطور فنه المسرحي بقوله هو نفسه: «إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة، وإن القارئ أو الناقد ليُعجب ولا شك بهذه الرحلة في كل جهة على مدى ثلاثين سنة.

وكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء!
أهي رحلة إنسان يبحث عن نفسه؟
أهي رحلة فنان يبحث عن فنه؟»

مشكلة اللغة

يقول توفيق الحكيم في بيانه المنشور مع «الصفقة» عن مشكله اللغة:

> كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد، محيط الريف المصري؛ كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حُلَّت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، وهو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قُطر بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان.
>
> كان لا بد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي — في نفس الوقت — مما يمكن أن ينطق به الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم … لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم يمكن أن تجري على الألسنة في محيطه؛ تلك هي لغة هذه المسرحية، قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطق الريفي فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعًا للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًّا مما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى

بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة … إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين؛ أولاهما: السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقرب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية، وثانيتهما، وهي الأهم: التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن.

وقبل مناقشة القضايا الخطيرة التي يثيرها توفيق الحكيم في هذا النص، أحب أن أضع تحت نظر القارئ فقرة من الفصل الأول من هذه المسرحية «الصفقة»؛ ليتبين القارئ ما يقصده توفيق الحكيم باللغة الثالثة التي كتبها بها:

الفلاحون (يلحون): ندبح الدبيحة يا معلم شنودة؟

شنودة (وهو منهمك في فحص الورقة)**:** صبركم عليَّ … صبركم.

الفلاحون: كلنا دفعنا يا معلم شنودة.

شنودة (صائحًا)**:** حلمكم، حلمكم لحين مراجعة الكشف.

الفلاحون (يزومون): آه من الكشف، ومراجعة الكشف!

شنودة: طبعًا، مراجعة الكشف شيء لا بد منه، لا بد أمر على الأسماء كلها وأحصر المبالغ المدفوعة، وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل.

عوضين: حصل وسبق قلت لنا، وبعضمة لسانك، إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازي والمزمار ونعملها فرحة العمر.

سعداوي (وهو بين يدي الحلاق والصابون على وجهه)**:** كل شيء جاهز، الغوازي والمزمار والعجل والسكين … حتى التعليقة نصبناها قدامك.

الفلاحون (بجوار التعليقة)**:** ندبح الدبيحة؟

شنودة: وآخرتها يا ناس؟! الدبيحة! قلت لكم اصبروا عليَّ أراجع، امهلوني دقيقة، العجلة من الشيطان.

عوضين: مراجعتك طالت يا معلم.

الفلاحون: خلَّصنا يا معلم وكمل جميلك وفرَّحنا.

شنودة: كل غرضي أفرحكم، لكن المسألة بالأصول، يعجبكم إني أفرحكم قبل الأوان، وبعد الدبح والطبل والزمر يتضح إن المبلغ ناقص وتصبح الصفقة لاغية؟!

الجميع (في شبه ذعر)**:** لاغية!

هذا، ولقد سبق لي أن أيدت هذه المحاولة في مقال منشور لي في كتابي «قضايا جديدة في أدبنا المعاصر»، ولكنني عندما أمعنت النظر في طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفي النص نفسه تبيَّن لي أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية، وأن النص وإن يكن قد كُتِب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى في كثير من ألفاظه مثل «دبح الدبيحة» وغيرها، وفي تراكيبها أيضًا، فضلًا عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم إملاء الفصحى فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التي لم تستقر حتى الآن على طريقة في إملائها الكتابي، فكلمة «قال» مثلًا تُكتب بالقاف ومع ذلك تُنطق عند إحساس القارئ بأن النص عامي همزة أو جيمًا، وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع القارئ أن يفعله.

وإذا كان من الحق أن كُتابنا الكبار لا يزالون مترددين حتى اليوم بين اللغتين، حتى رأينا كاتبًا كالأستاذ «محمود تيمور» يعيد كتابة «أبو علي عامل أرتست» الذي كتبه بالعامية في صدر حياته فيكتبه ثانيةً بالفصحى بعنوان «أبو علي الفنان»، كما رأيناه يكتب بعض كُتبه الأخرى مرتين؛ مرة بالفصحى ومرة بالعامية، وينشر النصين معًا، ورأينا توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحيته «لو عرف الشباب» إلى العامية عندما قررت الفرقة القومية تمثيلها، وأصبحت في نصها العامي الجديد مسرحية «عودة الشباب»، كما رأينا الأستاذ «يوسف وهبي» يقوم بترجمة مسرحية «الأيدي الناعمة» من الفصحى إلى العامية قبل عرضها على المسرح؛ فإننا نعتقد أن الحل النهائي لهذه المشكلة سيأتي نتيجة للتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة في بلادنا، حيث نلاحظ أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئًا فشيئًا إلى مستوى الفصحى واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذي يستخدم هذه اللغة، وكان استخدامه لها مقصورًا في عصور الجهل والأمية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضيق. ومن المؤكد أن القضاء على الأمية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامية وإثرائها، وبخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة، ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسرًا وسلاسة دون أن تُفقدها شيئًا من غناها وممكناتها الجمالية بين يدي الكُتاب ذوي الموهبة الحقة.

التخطيط الذي وصلت إليه وسط أحراش توفيق الحكيم

استبقيت هذا العام لإجازتي السنوية — وهي لا تتجاوز شهر أغسطس — تحرير الكتاب المطلوب مني لمعهد الدراسات العربية العليا عن مسرح توفيق الحكيم، واعتبرت مجرد فراري من حر القاهرة واستنشاقي لنسيم البحر واستماعي لهدير أمواجه ورؤيتي لأفراد القبيلة وهم يمرحون ويلعبون ويسبحون؛ إجازتي المستحقة.

وبالرغم من معرفتي القديمة بتوفيق الحكيم وأدبه، فإنني أحسست هذه المرة بحاجة ماسة إلى إعادة تخطيط أدب الحكيم إذا أردت أن أحسن توجيه الشبان من تلاميذي في دراسة إنتاج هذا الأديب العزيز. وذلك أنه إذا كان الحكيم قد تحدَّث هو نفسه عما سمَّاه «مسرح المجتمع» في إنتاجه، وجمع المسرحيات التي كتبها من هذا النوع في الفترة التي تقع بين أواخر الحرب العالمية الأخيرة وبين قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ في مجلد واحد كبير، كما نشر ما يسمِّيه بمسرحياته الذهنية كل منها في كتاب مستقل؛ فإنه من جهة أخرى قد جمع عددًا كبيرًا من مسرحياته التي كتبها في صدر حياته في مجلد سمَّاه «المسرح المنوع»، وفيه المسرحيات الذهنية مثل «لو عرف الشباب» التي تقوم على فرض علمي هو إمكان عودة الشيوخ إلى الشباب بعقار طبي، ثم دراسة النتائج الاجتماعية والإنسانية التي يمكن أن تترتب على هذا الفرض والفصل فيها برأي، كما أن فيه المسرحيات الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها، كل ذلك فضلًا عن أن توفيق الحكيم أخذ ينشر بعد الثورة في كُتب خاصة مسرحيات اجتماعية أيضًا مثل «الأيدي الناعمة» و«الصفقة»، وإن اختلفت في اتجاهها الفكري عن مسرحياته الاجتماعية السابقة.

وبعد إعادة قراءة هذا الإنتاج الضخم والنظر فيما كتبه الحكيم من خواطر ومقالات أدبية ثقافية ونقدية، ومحاولة حصر اتجاهاته الفكرية والفنية؛ خُيل إليَّ أنه من الممكن فهم أدب توفيق الحكيم والتخطيط له إذا كشفنا عن بضع حقائق دفينة في نفسه وفي تكوينه الثقافي والفني.

المزاج والإرادة

فالذي لا شك فيه أن توفيق الحكيم رومانسي «مُشَعْشِع» بمزاجه الفطري، وأن هذا المزاج قد غذته ظروف حياته الأولى عندما كان يدفعه الكبت الشديد الذي لاقاه في بيئة الأسرة — وبخاصة من جانب والدته التركية المتزمتة النافرة من الاختلاط بالبيئة المصرية — إلى الهروب من واقع الحياة والائتناس بالأوساط الفنية المتحررة من وطء التقاليد، على نحو ما نحس من حديث الحكيم عن العوالم وزمار الريف ثم شاعرنا مونمارتر بباريس في كتابه «أهل الفن»، بل وذهب الحكيم إلى أبعد من كل ذلك فعقد مع شيطان الفن عهدًا فصَّل بنوده في فصول كتابه «عهد الشيطان»، ووهب بمقتضاها هذا الشيطان حياته على نحو ما فعل من قبله «فاوست» مع «ميفستوفيليس» وإن اختلفت بنود العهدين اختلافًا كبيرًا، ففاوست وهب حياته للشيطان مقابل تمكينه من التمتع بكافة لذَّات الحياة وإدراك أسرارها، وبينما تعاقد الحكيم مع الشيطان على أن يهب حياته للفن من أجل الفن ومجد الفن وخلود الفن، موليًا ظهره للحياة الأرضية ومصدر الإلهام. وما دام الحكيم قد عقد مثل هذا العقد فقد أخذ يجالد نفسه لكي يفي بشروطه التي تعارض مزاجه الفطري معارضة واضحة، ومن هنا نراه يحاول إقناع نفسه بعداوته للمرأة حتى اشتُهر بذلك، وصدر عن هذه العداوة المدَّعاة في عدة من مسرحياته، مثل «المرأة الجديدة» و«حديث صحفي» و«النائبة المحترمة»، وساقه في هذا الاتجاه ضغط البيئات المحافظة التي كانت لا تزال لها السيطرة في مجتمعنا، وإن لم يمنعه ذلك من استمرار الحلم بالمرأة ورسم الصورة المثالية لها في نفسه على نحو ما نطالع في مسرحية «الخروج من الجنة»، أو الهيام بها والذوبان في مفاتنها على نحو رومانسي صارخ في قصة «راقصة المعبد» مثلًا.

ثم انتهت آخر الأمر إلى ما سمَّاه الحكيم بـ «التعادلية» التي تريد أن تقيم توازنًا بين كافة ملَكات النفس وقيم الحياة، وهذه التعادلية لا وجود لها إلا في إرادة الحكيم، وأما أدبه الذي يُعتبر مرآة لنفسه وللتيارات المتصارعة فيها فلا تكاد تلمح فيه تلك التعادلية.

وأما عن التخطيط الممكن لمسرح توفيق الحكيم وسط البلبلة التي أحدثها بطريقة نشره لإنتاجه المسرحي، فيُخيل إلينا أننا نستطيع هذا التخطيط لو قسَّمنا مسرحه إلى ثلاثة أقسام: مسرح الحياة، والمسرح التجريدي، والمسرح الهادف.

أما مسرح الحياة فيشمل جميع المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم مستمدًّا موضوعاتها من حياتنا المعاصرة، بهدف نقد بعض جوانب تلك الحياة النفسية أو الاجتماعية من وِجهة نظره، التي يصدر فيها في الغالب الأعم عن الرأي السائد بين جمهرة المجتمع الأميل إلى المحافظة والخائف من التجديد، رهبة من المجهول أو خلودًا إلى الراحة والاستقرار كمجتمع زراعي تلك سماته العامة، على نحو ما أوضحنا عن موقفه من النهضة النسائية الحديثة.

والمسرح التجريدي هو ما سمَّاه توفيق الحكيم نفسه بالمسرح الذهني، مثل مسرحيات «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«لو عرف الشباب» و«سليمان الحكيم» و«بجماليون» و«رحلة إلى الغد»، ونحن نفضِّل تسميته بـ «المسرح التجريدي».

فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق للقضايا مع قيم مضادة، وإذا كان الحكيم قد برع في وضع هذه الفروض وخلق القضايا الفكرية، كما برع في إدارة الحوار بين تلك الفروض؛ فإنه لم يُعنَ نفس العناية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقرًّا للقيم التي تعبِّر عنها، بحيث ينجح في إيهامنا بأن هذه القيم موضوعية نابعة عن تلك الشخصيات لا مملاة عليها من المؤلف.

ومن هنا جاءت شخصياته أقرب إلى الرموز التي تحمل «المطلق من المعاني» منها إلى الشخصيات التي تستطيع إقناعنا بأنها حية نابضة، على نحو ما نحس عند من يُطلق على مسرحياتهم اسم «المسرحيات الذهنية» مثل إبسن وبرنارد شو، وهذا هو ما يدعونا إلى تفضيل تسمية هذه المسرحيات عند الحكيم باسم المسرحيات التجريدية بدلًا من المسرحيات الذهنية.

وبعد الثورة الأخيرة التي بشَّرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة، كان لا بد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي الغالب دائمًا، بحيث يمكن اعتبار أدبه صدى للحياة، فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الأمام تجيز لنا أن نقول إنه قد انتقل إلى ما يسمَّى اليوم بالمسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة، مثل مسرحية «الأيدي الناعمة»

التي تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش، ومسرحية «الصفقة» التي تحاول أن تتفق وثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه، فتجد في إحداها التنديد بالإقطاع، والتغلب على الأوهام والخوف والفزع، التي كان عهد الإقطاع الطويل قد غرسها في نفوس عامة الشعب. وفي مسرحية «أشواك السلام» يكشف الحكيم عن العقبات التي يقيمها رجال المخابرات في سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين أفراد المجتمع الواحد، ويرى أن كشف هذه الأضاليل يُعتبر أساسًا لإقامة السلام والمحبة والإخاء بين البشر أفرادًا ودولًا.

هذه خلاصة موجزة للتخطيط الذي استطعت أن أصل إليه وسط أحراش توفيق الحكيم بعد طول الروية والاستجمام.

المجتمع المصري في مسرح توفيق الحكيم

عُرف الكاتب الأستاذ توفيق الحكيم بأنه رائد ما نسمِّيه بالمسرح الرمزي أو المسرح الذهني؛ وذلك لأن أول مسرحية ناضجة عُرف بها كانت مسرحية «أهل الكهف»، وهي مسرحية ترمز إلى أن الحياة ليست شيئًا مجردًا قائمًا بذاته، بل هي مجموعة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية، حتى إن أهل الكهف عندما بُعثوا إلى الحياة وعادوا إلى مدينتهم لم تَعُد الحياة بالنسبة إليهم شيئًا ذا قيمة يدعو إلى الاحتفاظ بها؛ وذلك لأن الدنيا كانت قد تغيرت وزال ما كان يربطهم بالحياة من مال أو ولد أو حبيبة، فهم غرباء عن تلك الحياة لا يصلهم بها شيء، ولذلك تراهم يؤْثرون العودة إلى كهفهم واستئناف ثبات الموت. ثم تابع الحكيم هذا الاتجاه الذي أصاب فيه النجاح الأدبي فأخرج مسرحية «شهرزاد» التي ترمز إلى تعطُّش النفس البشرية إلى معرفة المجهول، وإمكان طغيان هذا الظمأ على غيره من غرائز الحياة ومواضع الاهتمام فيها، ثم مسرحية «بجماليون» التي ترمز إلى الصراع بين الفن والحياة في نفس الفنان وتوزعه بينهما، وتلاها مسرحية «الملك أوديب» التي يقول «الحكيم» إنها تعالج مشكلة ما يسمِّيه بالصراع بين الواقع والحقيقة. وأخيرًا مسرحية «إيزيس» التي وإن يكن الحكيم قد حاول أن ينتقل بها من مجال الأسطورة والمسرح الذهني إلى مجال الواقع الإنساني والمسرح الدرامي، إلا أنها مع ذلك لم تتخلص من الطابع الذهني، ولا يزال طابعها المميز هو معالجة مشكلة الصراع بين الخير والشر.

وفي الوقت الذي كان فيه كثير من النقاد يأخذون على الحكيم هذا الاتجاه الذهني في مسرحياته، ويعيبون عليها عدم نجاحها على خشبة المسرح لطغيان الحوار الذهني فيها على عناصر الدراما المثيرة، ثم التجريد في موضوعاتها وبُعدها عن واقع حياتنا ومجتمعنا ومشاكله الواقعية المحددة في ذلك الوقت؛ كان الأستاذ الحكيم في فترة خروجه من العمل الحكومي قد تعاقد مع إحدى المجلات الأسبوعية على التحرير المنتظم فيها، واختار أديبنا

لهذا التحرير سلسلة من المسرحيات القصيرة أو المتوسطة رأى أن يتناول فيها عددًا من مشاكل المجتمع المصري الحية، مثل مشكلة المرأة، وفساد الحياة السياسية، والدولاب الحكومي، وطغيان التيار المادي، وحياة الريف المصري، وقد رمى من ذلك هدفين؛ أولهما: أن يقدِّم للصحيفة مسرحيات خفيفة حية تثير اهتمام جمهرة قرائها، وثانيهما: أن يرد عمليًّا على النقاد الذين أخذوا يتهمونه بالإيغال في المسرح الذهني والهروب من واقع حياته وحياة مجتمعه إلى عالم الأساطير والموضوعات المجردة.

وأسفرت هذه الفترة من حياة الحكيم عن ذلك المحصول الكبير من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي، وقد بلغ عددها إحدى وعشرين مسرحية جمعها فيما بعد وطبعها تحت عنوان «مسرح المجتمع».

ولما كانت لائحة المعهد العالي للفنون المسرحية تقضي على طالب الدبلوم في قسم النقد والبحوث الفنية بأن يتقدم ببحث عن موضوع من مواضيع الأدب التمثيلي أو فنون المسرح، وكان أحد الطلبة في الأعوام السابقة قد تقدَّم ببحث عن «المسرح الذهني عند توفيق الحكيم»؛ فقد رأينا في هذا العام أن يتقدم طالب آخر ببحث عن «المجتمع المصري في مسرح توفيق الحكيم»، وبالفعل تقدم الطالب حسين أبو المكارم لهذا البحث، وناقشته منذ أيام لجنة مكونة من خمسة من أساتذة الجامعة.

وقد أسفر هذا البحث عن أن اهتمام توفيق الحكيم بمشاكل المجتمع أقدم من اهتمامه بالمسرح الذهني؛ إذ إنه قد قدَّم لفرقة عكاشة وهو لا يزال مغمورًا في سنة ١٩٢٣ مسرحية بعنوان «المرأة الجديدة»، عالج فيها مشكلة السفور التي كانت تشغل عندئذٍ أذهان الناس، وأوضح فيها ما قد ينجم عنها من فساد الأسرة المصرية وانحلالها، ثم أعاد طبعها في هذا العام. ثم تناول البحث سبع عشرة مسرحية اجتماعية.

واشتدت المناقشة حول طابَع هذه المسرحيات وقدرتها على البقاء والاحتفاظ باهتمام الناس.

فأما عن طابعها فيتراوح بين الأدب والصحافة؛ وذلك لأنها تتناول موضوعات تعالجها المقالات الصحفية، ولكي تخرج من الصحافة إلى الأدب لا بد أن تتوافر لها عناصر أدبية وفنية خاصة، بل وعناصر إنسانية تعطيها قيمة باقية، وهذه العناصر هي البناء المسرحي، وجودة الحوار، والتعمق في الكشف عن العوامل الكامنة خلف تلك المشاكل أو المستترة في حناياها، وذلك حتى يتوفر لها ما يسمِّيه الحكيم نفسه بالتعادل بين العرض والتفسير.

ثم إن هذه المسرحيات يعالج بعضها مشاكل عابرة يُخشى أن تفقد تلك المسرحيات قيمتها واهتمام الناس بها بزوال تلك المشاكل وفقدان الاهتمام بها، وذلك مثل مشكلة السفور ذاتها، حيث نلاحظ أن هذه المشكلة قد حلها الزمن ولم يَعُد لها وجود؛ لأن المرأة قد أسفرت بالفعل دون أن تنهار الأسرة المصرية، بحيث يمكن القول بأن مسرحية «المرأة الجديدة» قد أصبحت وثيقة تاريخية ولم تَعُد أدبًا حيًّا يثير الاهتمام، وهذا هو الشأن في كل ما يسمِّيه النقاد بـ «أدب الملابسات»، وإن كنا نلاحظ أن هناك من أدب الملابسات ما لا يزال حيًّا خالدًا محتفظًا بقيمته مثل كوميديات «أرستوفان» أو «موليير» مثلًا، حيث نرى هذين العملاقين يعالجان في الكثير من مسرحياتهما مشاكل اجتماعية ظهرت في عصرهما ثم اختفت بعد ذلك، كالحذلقة اللغوية عند نساء المجتمع في عصر لويس الرابع عشر، تلك الحذلقة التي سفَّهها «موليير» في مسرحية «المتحذلقات المضحكات» التي لا تزال تُمثل حتى الآن محتفظة بقيمتها.

ولقد خُيل إليَّ ونحن نناقش مسرح المجتمع عند الحكيم أنه لو حضر الرجل مناقشتنا لثار بنا ثورة كبيرة قائلًا: «لقد احترت معكم أيها الأساتذة والنقاد، فإذا كتبت مسرحيات ذهنية تعالج مشاكل إنسانية فلسفية عامة خالدة لُمْتموني وقلتم إن هذه المسرحيات لا تصلح للتمثيل، كما أنها لا تثير عامة الناس لطابعها المجرد وبُعدها عن معالجة مشاكل حياتنا الواقعية. وإذا كتبت المسرحيات الاجتماعية قلتم إنها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب، وإنها كثيرًا ما تعالج مشاكل عابرة لن تلبث أن تزول ويزول بزوالها اهتمام الناس!»

أما نحن فنقول للحكيم: «نحن لا نريدك صحفيًّا يذوي إنتاجه مع غروب شمس يومه، بل نريدك أديبًا يضيف إلى التراث الإنساني شيئًا خالدًا ذا غناء دائم الحياة والنفع والإثارة.»

ثم اتفق لي بعد ذلك أن لاقيت الأستاذ الحكيم وحدثته ببعض ما جرى في هذه المناقشة، وأبديت له بعض ما أحسست به خلالها من أن مسرحه الذهني الذي يعيبه البعض قد يكون أصلب قيمة وأقدر على البقاء داخل التراث الأدبي من كثير من مسرحيات المجتمع التي يُخشى أن تفقد الاهتمام بها بزوال المشكلات التي تعالجها، وضربت له مثلًا بمشكلة السفور، ووافقني أديبنا على هذا الرأي.

ولكني مع ذلك ما زلت أرى أن من الممكن أن يعالج الأديب أو الفنان الموهوب مشاكل الحياة والمجتمع في قصص أو مسرحيات أو قصائد باقية القيمة، وذلك بفعل الغوص وراء حقائق الإنسان والمجتمع، ثم بفضل الصورة الأدبية أو الفنية التي يأخذها

ذلك الإنتاج، ومَنْ هنا لا يطرب حتى اليوم لصرخات الحرية ومجادلة الطغيان التي كان يطلقها خطيب كديموستين لاستثارة الأثينيين ضد غزو المقدونيين لوطنه، أو صيحات مصطفى كامل أو سعد زغلول التي لا نظن أن قيمتهما ستزول بزوال الاحتلال، أو أن طربنا منهما سيضعف بعد تحررنا من الاستعمار.

وكم كان شيقًا أن نلاحظ التغيير لم يطرأ على بعض المشاكل كمشكلة السفور فحسب، بل وطرأ أيضًا على توفيق الحكيم وبخاصة في موضوع اشتُهر به وهو «عداوته للمرأة»! ففي مسرحيتي «المرأة الجديدة» و«النائبة المحترمة» نرى الحكيم سيئ الظن بالمرأة التي يرى في سفورها مدعاة للانحلال وانهيار الأسرة، وفي اشتغالها بالسياسة إضافة فساد جديد إلى الحياة السياسية في العهد الماضي. وذلك بينما نراه في آخر مسرحياته تاريخيًّا وهي مسرحية «إيزيس» يعرض هذه البطلة في ثوب نبيل رائع فعَّال، «فإيزيس» تتفانى في إنقاذ زوجها «أوزوريس» رمز الخير، ثم في إنقاذ ولدها «حوريس»، وتلعب في كل ذلك دورًا إيجابيًّا فعَّالًا، كأن الحكيم قد خشي ألا نفطن الفطنة الواجبة إلى هذه الإيجابية من خلال المسرحية، فحرص على أن يذيلها بتعقيب يوضح فيه كيف أن «إيزيس» المصرية قد بزَّت بكثير بنيلوب اليونانية التي يقول هوميروس إنها كانت امرأة نبيلة وفية لزوجها «أوليس»، ومع ذلك يقصر جهدها على المقاومة السلبية؛ إذ طلبت إلى الأمراء الذين تكالبوا على الزواج منها أثناء غيبة زوجها الذي ظنوا أنه قد مات وأخذوا يتطلعون إلى عرشه، طلبت إليهم أن يمهلوها حتى تفرغ من تطريز ثوب كانت تنقض في الليل ما تنجزه منه في النهار؛ وبذلك طال الزمن حتى عاد زوجها وأنقذها من أولئك الخطَّاب الطامعين، وذلك بينما نرى «إيزيس» إيجابية في دفاعها، فهي تجوب المياه والقفار بحثًا عن زوجها، وتناضل في سبيله نضال الأبطال.

وهكذا يبدو مدى التغيير الذي طرأ على نظرة الحكيم إلى المرأة فلم يَعُد عدوًّا لها بل أصبح من كبار المشيدين ببطولتها.

فما السر في كل هذا؟

هل هو اكتمال نصف دين الأستاذ الحكيم، وما كان بعد ذلك من العيش في «التبات والنبات» وإنجاب البنين والبنات؟

«الصفقة» بين الإنسانية والشعبية

حضرت مع المستشرق الروسي الأستاذ عبد الرحمن سلطانوف مسرحية «الصفقة» للأستاذ توفيق الحكيم في مسرح الأزبكية حيث مثلتها الفرقة المصرية الحديثة، وقد أُعجب بها الزميل الروسي إعجابًا كبيرًا، ورأى فيها تحولًا كبيرًا واستجابة واسعة من أديبنا الكبير توفيق الحكيم للتيار الشعبي الذي ساد في بلادنا والعالم العربي المعاصر.

والواقع أن توفيق الحكيم يُعتبر من أكثر كُتابنا الكبار مرونة فكر واتساع أفق ومجاورة لتيار الفكر في عصرنا حتى ولو ادعى التعادلية، ورفض — في عناد وإصرار — أن ينحاز بكليته إلى تيار معين؛ وذلك لأن باطنه أكثر مرونة من ظاهره، وحقيقته أسهل استواء من عقله وإرادته، وربما كان هذا هو السبب في تنويع اتجاهاته المسرحية والأدبية ذلك التنوع الواسع الذي يمتد من الذهنية والرمزية إلى سيكولوجية المجتمع ثم إلى الشعبية الواقعة الحية.

ومسرحية «الصفقة» ليست أول مسرحية يستجيب فيها توفيق الحكيم لحركتنا الشعبية الأخيرة، فقد سبق أن قدَّم للمسرح المصري مسرحية «الأيدي الناعمة» التي عالج فيها أولئك المترفين الذين اضطرتهم الثورة إلى أن ينفضوا عنهم غبار الكسل والاستعلاء ليعملوا كما يعمل جميع العاديين من الناس لكسب قوتهم الشريف.

ولكنه إذا كانت الأيدي الناعمة قد عالجت مشكلة نتجت عن الثورة بالنسبة لفئة من الناس، ورسمت حلًّا لهذه المشكلة، فإن مسرحية «الصفقة» قد عالجت مشكلة اجتماعية محزنة كانت سائدة قبل الثورة، وتفوقت مسرحية «الصفقة» لأنها لم تصور تلك الحالة تصويرًا آليًّا سطحيًّا كما تفعل الصحافة أحيانًا أو كما يفعل بعض المؤرخين، بل صورتها تصويرًا إنسانيًّا عميقًا هو الذي يستحق الإبراز في هذه المسرحية وقبل أي شيء آخر.

لقد عرفنا وعرفت الإنسانية كلها وسجَّل التاريخ مدى ما كان عليه الفلاح المصري من ظلم واستغلال نتيجة لحرمانه من الأرض، ولكننا لم نكن قد كشفنا بعد عن العوامل النفسية المتراكمة التي زادت هذه الحالة استفحالًا وتأصلًا.

نعم إن ظلم الإقطاعيين وتأصلهم وجشعهم وترفهم المنحل كان سببًا في خلق هذه الحالة، ولكنه لم يكن السبب الوحيد، بل أضيف إليه سبب آخر لا يقل قسوة وهو استخذاء الفلاحين أنفسهم وسيطرة الأوهام عليهم وهلعهم البالغ من قسوة الإقطاعيين وبطشهم، وهذا هو العنصر الإنساني الهام الذي جعله توفيق الحكيم من المحركات الإنسانية لمأساة «الصفقة» التي صاغها في صورة بكائية.

وتقوم مأساة «الصفقة» على قصة قطعة أرض أرادت إحدى الشركات أن تبيعها، فجمع أهل القرية التي تقع فيها تلك القطعة المال اللازم لشرائها وتوزيعها بينهم، وبينما هم يُعدون العدة لاستكمال الصفقة وإجراءاتها وإذا بهم يسمعون عن وصول إقطاعي الناحية «حامد بك أبو راجية» إلى محطة القرية، فيتسلط عليهم الوهم فورًا بأن هذا الإقطاعي قد حضر ليعاين الأرض قبل أن يذهب إلى الشركة ويستحوذ عليها، وذلك بالرغم من أن هذا الإقطاعي لم يكن له أي علم بهذه الصفقة ولا تفكير في شرائها، وإنما قد أتى لبعض شئونه الخاصة. ويتشاور الفلاحون في الطريقة التي يتخلصون بها من منافسة هذا الطاغية، ويعلن أحدهم استعداده لقتله، ولكنهم لا يأخذون بهذا الرأي خوفًا على حياتهم، وينتهي بهم الأمر إلى جمع مبلغ من المال — مالهم العصبي — ليقدِّموه للإقطاعي الطاغية فدية لصفقة الأرض، ولكن الإقطاعي يتظاهر أول الأمر بالتعفف وعزة النفس والاستعلاء، ولكنه لا يكاد يعلم بوجود الصفقة وبسبب تقديم المال إليه حتى يكشر لهم عن نابه ويأبى التسليم لهم بالصفقة حتى بعد أن زادوا له في الفدية، ويساومهم في أعز ما يملكون وهو عِرضهم، فيطلب الفتاة القروية الجميلة مبروكة التي لمحها بين أهل القرية، بحجة استخدامها خادمة لابنه الصغير، وهنا يجتمع أهل القرية ويتشاورون في هذه الفدية الجديدة الفادحة، وبخاصة أن مبروكة كانت مخطوبة لمحروس أحد شبان القرية، ولكن قوة الشعب وإيجابيته واستيقاظ وعيه لا تلبث أن تظهر في شخصية الفتاة مبروكة التي تقرر الذهاب مع الإقطاعي إلى قصره وهي واثقة من نفسها ومن قدرتها على أن ترد كيد الطاغية في نحره، وأن تشغله عن الصفقة مدة اليومين اللازمين لإنجاز إجراءاتها، وكان لها ما أرادت، فإنها لم تكد تستقر بقصر الإقطاعي حتى تظاهرت بأنها مصابة بمرض الكوليرا الذي يُعتبر القيء من أهم أعراضه، ونجحت الحيلة وحاصر

بوليس الصحة القصر مدة يومين لا يخرج منه أحد ولا يدخل إليه أحد، حتى ركب الوهم عقل «حامد بك أبو راجية» الذي رأى أن يتخلص من الفتاة المريضة خوفًا على حياته وحياة أسرته، فعادت مبروكة إلى قريتها عَوْد الفاتحين الغزاة وكأنها جان دارك المصرية التي خلَّصت قريتها من ظلم الإقطاعي وردَّت عنها الكيد.

وتُختم المسرحية بإعلان نبأ انتهاء الصفقة لفلاحي القرية ثم زواج «مبروكة» من محروس.

لقد سبق أن حدث مرارًا مثل هذا الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين على تملُّك الأرض وسيلتهم الأولى والوحيدة للإنتاج، وباستطاعة أي مؤرخ يقلِّب أوراق الصحف المصرية الحديثة أن يجد أمثلة كهذا الصراع، ولكن الجديد في صفقة توفيق الحكيم هو استخدامه الناجح للعناصر النفسية التي عملت في تحريك هذه المأساة، ثم في إظهاره لإيجابية الشعب الناتجة عن الوعي الجديد، وقدرة هذا الشعب على أن يكون — ممثَّلًا في فتاة ريفية عادية — قادرًا على استخدام العنصر النفسي أيضًا وحيل الذكاء في هذه المعركة الطاحنة، معركة الأرض والصراع على تملُّكها كوسيلة للإنتاج، بل الوسيلة الوحيدة التي تضع حدًّا لاستغلال الإنسان للإنسان ذلك الاستغلال المزري الذي كان سائدًا في الريف المصري.

وبفضل استخدام الحكيم لهذه العناصر النفسية على أساس من الخيال الواقعي السليم، استطاع المؤلف أن يعطي مسرحيته قيمة إنسانية خالدة وقيمة درامية بالغة الطرافة.

أما القيمة الإنسانية فتأتي من أن الناس — وبخاصة في ظروف معينة — قد تتحكم فيهم الأوهام أكثر مما تتحكم الحقائق، على نحو ما رأينا فلاحي القرية يهلعون من وصول حامد بك أبو راجية إلى محطة قريتهم قبل أن يتبينوا حقيقة الدافع إلى قدومه، على نحو ما رأينا حامد بك يهلع ويتخلخل كيانه من خطر الكوليرا الموهوم.

وأما القيم الدرامية فتأتي من تلك المفاجآت المحكمة التي استطاع الحكيم — بخيال موفق — أن ينفث بفضلها الحركة والتوثب المتجدد والتشويق الحاد في مسرحيته عندما كشف لنا عن سوء الفهم الذي تسرب إلى الفلاحين، والانقلاب الذي طرأ على حامد بك عندما أدرك حقيقة تلك الجرأة التي أظهرتها مبروكة، والتي لم نعرف علام تستند إلا بعد أن تكشفت الأمور عن تلك الحقيقة البارعة التي لجأت إليها في تصنُّع مرض الكوليرا.

وهكذا جمعت هذه المسرحية بين الشعبية والإنسانية والقيم الدرامية في كل ما يكون مسرحية ناجحة ذات قيمة باقية.

هذا، ولقد أحس مخرجنا القدير فتوح نشاطي بالطابع الواضح في مسرحية «الصفقة»، فركز عليه اهتمامه وغلَّبه في أسلوب إخراجه، مستجيبًا للتيار الشعبي العام الآخذ في السيطرة على كافة فنوننا؛ ولذلك رأيناه يغلِّب اللهجة الشعبية على حوار المسرحية الذي كتبه المؤلف على نحو يمكن أن يُنطق بالعامية أو بالعربية، ولكن العامية التي أُخرجت بها المسرحية قد خلت مع ذلك من كل ابتذال، كما طعَّم المخرج المسرحية بعدة أغانٍ ورقصات شعبية قد كان من الممكن أن تصل إلى مستوى أرفع من ذلك وأجمل، ولكن المخرج له عذره لأنه لا يستطيع أن يخلق شيئًا من العدم، وفنوننا الشعبية لا تزال مجهولة غير مدروسة ولا مسجلة حتى يجد المخرج في رصيدها ما يمكن أن يختاره ويتحمل مسئولية هذا الاختيار.

وإذا كانت لنا بعض الملاحظات على الإخراج فهي تنصبُّ بنوع خاص على طريقة فهم المخرج لطبائع أهل الريف الذين ليسوا من السذاجة إلى الحد الذي أظهرهم فيه، بل هم قوم علَّمتهم مصاعب الحياة شيئًا غير قليل من الحيطة والدهاء، ولكن الأسلوب المسرحي قد ساق المخرج فيما يبدو إلى بعض المبالغة في إظهار سذاجتهم، فمن غير المعقول مثلًا أن يجتمعوا للتشاور في مصير مبروكة على قيد خطوات من حامد بك أبو راجية، الذي يظل في مكانه فترة طويلة إلى جوارهم متظاهرًا بالتلهِّي في مطالعة صحيفة بين يديه، كما أن الحركات التي يأتي بها المُرابي «الحاج عبد المعبود» في عد نقوده وتسليمها للفلاحين يبعد بها الإخراج المسرحي بُعدًا كبيرًا عن واقع الحياة في الريف.

وجاء التمثيل متمشيًا مع نظرة المخرج إلى المسرحية، وهي النظرة التي تحتاج إلى تقريب أكثر من واقع الحياة الريفية في الحركة والسكون والإشارة بل والثياب أحيانًا، وذلك بالرغم من أن المؤلف قد شفع مسرحيته ببيان أوضح فيه أنه قد حرص في مسرحيته على أن يدنيها أكثر ما يستطيع من واقع الحياة الريفية، وأن لا يلتمس أي نجاح ظاهري عن طريق المبالغة والاستثارة المسرحية، بل إنه ليصرح بأنه يسعى في هذه المسرحية إلى أن يستدرج جمهورنا ويجعله يعتاد تذوُّق النوع الطبيعي الذي لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذي يعرض عملية الحياة في حقيقتها والأشخاص في واقعيتهم حتى يرضي الجمهور بإخراج طبيعي وتمثيل واقعي بلا نكتة ولا مبالغة.

اللغة الثالثة التي اخترعها توفيق الحكيم

ثار في أحد مجالسنا الأدبية جدل شديد حول اللغة التي كتب بها الأستاذ توفيق الحكيم مسرحيته الشعبية الأخيرة «الصفقة».

أما هذه اللغة فقد حددها توفيق الحكيم في بيان نشره في ذيل المسرحية استعرض فيه مشتقات استعمال العامية والفصحى في المسرح، ثم تحدَّث عن اللغة الثالثة التي كتب بها هذه المسرحية فقال:

> كان لا بد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم! لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطه، تلك هي لغة هذه المسرحية؛ قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطقه الريفي فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعًا للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًّا، مما يمكن أن يصدر عن ريفي. ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة ... إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين؛ أولاهما: السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية. وثانيهما، وهو الأهم: التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية، لتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن.

وقال أحد الحاضرين: إن هذه اللغة الثالثة التي اخترعها أو أراد اختراعها الأستاذ توفيق الحكيم لن تستطيع الحياة أكثر مما استطاعت الإسبرانتو، وهي تلك اللغة التي اخترعها بعض العلماء في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ووضعوا لها قاموسًا ضخمًا، وأرادوا أن تصبح لغة دولية يستعملها العالم كله كوسيلة للتقريب بين الشعوب، وعلى أمل أن يكون هذا التقريب عاملًا من عوامل السلام الأبدي وعدم العودة إلى الحروب مرة أخرى.

وإذا كان بعض الأفراد هنا وهناك قد حاولوا أن يتعلموا تلك اللغة، فإن هذه المحاولات ظلت محدودة، وانتهى الأمر بأن ماتت الإسبرانتو داخل معجمها الضخم.

وأضاف أديب ثانٍ أن اللغة لا تُخترع وإنما تنشأ نشأة طبيعية وفقًا لمطالب الحياة، وتتطور تبعًا لقوانين عضوية ولغوية ثابتة يعرفها علماء اللغة تمام المعرفة، وما نسمِّيه لغة عامية اليوم ليست وليدة فساد طرأ على اللغة الفصحى، بل هي تطور للغة الفصحى في أقطارها المختلفة وفقًا لقوانين صوتية ونحوية مطردة، وقد استقرأ المستشرقون هذه القوانين وسجلوها كقواعد عامة للهجات العامية التي تشكلت في كل إقليم عربي تبعًا لعوامل يمكن استجلاؤها في سهولة، ولعل هذه الخصائص المحلية أوضح ما تكون في حركات المد التي هي في الحقيقة أحرف صامتة، ثم في النبرات التي هي مواضع الارتكاز الصوتي، وقد وُضعت بالفعل كُتب لنحو كل من هذه اللهجات العامية في بلاد العرب المختلفة، فهناك نحو للهجة المصرية، ونحو للهجة العراقية، ونحو للهجة المغربية … وهكذا.

وإذا كان علماء اللغة قد تحققوا من أن المصطلحات العلمية ذاتها لا يمكن أن تروج وتنتشر وتدخل في معاجم اللغات الحية إذا اخترعتها المجامع اللغوية، ولم تنشأ نشأة طبيعية نتيجة للضرورات العلمية التي تدفع رجال كل علم إلى خلقها، ونادوا بأن تُقصر المجامع اللغوية مهمتها على تسجيل المصطلحات التي يخلقها أهل كل علم وفن، فكيف يمكن أن تُخترع لغة ثالثة يُكتب لها النجاح والانتشار؟!

وأضاف أديب ثالث أن نشأة اللغة نشأة طبيعية وفقًا لمطالب الحياة والأدب لم يجعل من اللغة وسيلة للتعبير الذهني كرموز الجبر فحسب، بل أكسب كل لغة ظلالًا وإيحاءات وشحنات عاطفية اكتسبتها من تكرار مرورها خلال النفس البشرية وتلوُّنها بألوان تلك النفس، حتى أصبحت لكل لغة طبيعية قدرة على الإيحاء والإثارة والتحريك لا تملكها أية لغة مصطنعة تُستعمل كرموز ذهنية أو وسائل لنقل المعنى فحسب من نفس إلى أخرى.

ولما كان الأدب لا يهدف إلى نقل المعاني فحسب بل يتطلع إلى ما خلف المعاني من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية، فإنه لا مفر للأدب من أن يستعمل لغة طبيعية لديها كل هذه الإمكانيات التي اكتسبتها عبر الزمن وبفضل رحلاتها المستمرة المتجددة خلال النفس البشرية.

هذا هو مجمل الاعتراضات التي أثارها أو يمكن أن يثيرها زملاؤنا الأدباء والأساتذة ضد هذه المحاولة التي قام بها توفيق الحكيم في مسرحية «الصفقة».

ولكننا نلاحظ أن كل هذه الاعتراضات إنما تنهض فيما لو كانت لدينا لغة عربية موحدة أراد توفيق الحكيم أن يهجرها إلى لغة جديدة يخترعها اختراعًا، ونحن في الواقع لا نمتلك مثل هذه اللغة الحية المفهومة من الجميع، فلغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت في عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا، ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة، ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية ولبعض فنون الأدب التي أخذناها عن الغرب، كفن الأدب المسرحي الذي لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية، فإذا كانت لدينا عدة لهجات عامية في أقطار العرب المختلفة، فإن استعمال هذه اللهجات في أدب كالأدب المسرحي أو القصصي كفيل بأن يوسع الهوة بين شعوبنا العربية، في الوقت الذي ننادي فيه بتوحيد هذه الشعوب كضرورة حيوية، وندعو فيه إلى القومية التي تُعتبر اللغة الموحدة أهم مظاهرها.

هذا الوضع اللغوي الشاذ في مواجهة الضرورة هو الذي دعا الأستاذ توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بهذه اللغة الثالثة، ونحن نقول ثالثة تجوزًا لأنها في الواقع ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تُسمَّى «إسبرانتو عربي»، وإنما في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها، على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقًا للتطور الصوتي الذي حدث في اللهجة، وإذا كان توفيق الحكيم قد عدل عن استخدام أداة النفي المطردة في لهجتنا المصرية — وهي الشين أو مش — ليستخدم أدوات النفي الفصحى، فإن هذا الاستخدام إذا كان قد أحدث بعض القلقلة فإنه من الواجب اغتفار هذه القلقلة في سبيل الأهداف الكبيرة الأخرى التي تسعى إليها هذه المحاولة.

والمحاولة بعد ذلك تُعتبر محاولة حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع أن ينقذ ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيحاءات

وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية. ولنقتبس من حوار هذه المسرحية الفريدة فقرة قصيرة نتبين فيها خصائص هذه اللغة، ولتكن هذه الفقرة جزءًا من الحوار الذي يدور بين بعض الفلاحين من جهة والبيك ووكيله من جهة أخرى، حول تنازل البيك عن مزاحمة الفلاحين في شراء الأرض التي ستبيعها الشركة البلجيكية:

سعداوي: البيك قبل؟!

الوكيل: قبل لأجل خاطركم، ولو أن فيها تضحية كبيرة! لكن سعادته تفضَّل وتكرَّم وتعطَّف وقبل يضحي بمصالحه ويترك لكم كل الصفقة.

عوضين (في ارتياب)**:** كلام جد النوبة؟!

الوكيل: كلام نهائي.

سعداوي: على الله ما يكون بعدها رجوع!

البيك: كلام شرف يا سعداوي!

سعداوي: ونعم بكلامك يا سعادة البيك! لكن …

البيك: قلت لك كلمتنا واحدة!

عوضين: نقرأ الفاتحة؟!

البيك: وهو كذلك، نقرأ الفاتحة.

وواضح من هذا الحوار أن مفرداته كلها عربية فصيحة، وأن الجمل قد رُكبت تركيبًا عربيًّا مستقيمًا في جملته، وإن تكن بعض الألفاظ قد استُخدمت بمعناها الشعبي مثل كلمة «نوبة» بمعنى مرة، وهو تطور أو انتقال لغوي سهل الإدراك. كما أن الكاتب قد استعاض بالتنغيم الصوتي عن مأزق استخدام أداة الإشارة الفصيحة «هذه» التي توضع قبل الاسم في الفصحى، وأداة الإشارة العامية «دي» التي توضع بعد الاسم في لهجتنا المصرية، فلم يقُل: «هذه النوبة» و«النوبة دي». كما أنه استغنى عن «الشين» التي تُستخدم في لهجتنا العامية كمقطع مكمل للنفي، ومع ذلك استقام له النفي بأداته الفصيحة في عبارة: «على الله ما يكون بعدها رجوع.» وإن كنا نلاحظ أن هذه «الشين» قد أخذت تسقط أحيانًا في بعض عباراتنا الشعبية المنفية، حتى ليمكن القول بأن عبارة: «على الله ما يكون بعدها رجوع» قد أصبحت الآن من التعبيرات العامية الدارجة، نتيجة لتطور عكسي ملحوظ نحو العودة إلى الفصحى نتيجة لانتشار التعليم. وفي كل هذا ما يدل على أن توفيق الحكيم لم يحاول خلق «إسبرانتو» عربي، بل سار في اتجاه التصور العكسي

المذكور، محاولًا التقريب بين الفصحى والعامية على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين، وهي محاولة تستحق التجربة بل التشجيع؛ لأن نجاحها قد يحل مشكلة عويصة في فن كبير كفن المسرح الذي لا يزال يجاهد في سبيل التغلب على العقبات التي تقف في سبيله، وفي مقدمتها عقبة اللغة والتأرجح بين قطبيها، وبخاصة إذا ذكرنا أن محاولة توفيق الحكيم لم تحرم لغته الثالثة من إمكانياتها الفنية المختلفة، فهي تجمع إلى القدرة على التعبير والإيحاء ذلك القرب الواجب من الشعب وعقليته، فضلًا عن ذلك التعبير الشعبي الذي يُكسبها نكهة خاصة أليفة.

وفي اعتقادي أن هذه المحاولة لن تفشل وأنها خليقة بأن تصيب النجاح عند جميع الطبقات بمستوياتها الثقافية واللغوية المتباينة، وعلى أية حال فالتجربة هي خير وسيلة للمعرفة الأكيدة والحكم الصحيح.

عودة الشباب

تعرض الفرقة القومية الآن بمسرح الأزبكية مسرحية «عودة الشباب» لتوفيق الحكيم، وهي ليست مسرحية جديدة لأن توفيق الحكيم كتبها منذ سنوات ونشرها في المجلد الضخم «مسرح المجتمع» باسم «لو عرف الشباب»، وإنما الجديد هو أن توفيق الحكيم قد ترجمها من الفصحى إلى العامية ترجمة شبه حرفية وغيَّر عنوانها.

بل إن المسرحية ليست جديدة في فكرتها على توفيق الحكيم نفسه؛ لأنه كان قد سبق إلى علاج نفس الفكرة، ولكن على نحو أكثر نجاحًا في مسرحيته الأولى الكبيرة «أهل الكهف»، فكلتا المسرحيتين تقوم على فكرة واحدة هي محاولة الإفلات من إطار الزمن، ثم تدبُّر النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك، وفي النهاية عودة إلى ذلك الإطار خوفًا من هول تلك النتائج، وتسليمًا بحتمية التزام كل كائن بشري مكانه في الصف، وإلا تعقدت الحياة بل وفقدت مضمونها.

فمسرحية «أهل الكهف» تقوم على فكرة دينية خارقة هي نوم أهل الكهف وكلبهم قطمير، ثم صحوهم من هذا النوم الطويل وما ترتب على هذا الصحو من نتائج، حيث وجد كل منهم أن الحياة لم يَعُد لها معنى بعد ذلك؛ لأن الحياة ليست جوهرًا في ذاته، بل هي مجموعة الروابط والعلاقات التي تقوم بين كل منا وبين ما يحوطه من ناس وأشياء، فهذا واحد من أهل الكهف صحا يبحث عن بيته فلا يجده بل يجد مكانه سوقًا عامة، وهذا آخر يبحث عن غنمه فلا يجدها، وهذا ثالث يلقى فتاة فيحسبها حبيبته الأولى ولكنه لا يلبث أن يتبين أنه قد شُبِّه له، وهذه كل مظاهر الحياة ووسائلها قد تغيرت بما فيها النقود التي كانوا يتعاملون بها. وعندما تيقن أهل الكهف من أن الحياة التي يعرفونها قد ماتت فعلًا، لا يرون بدًّا من أن يعودوا هم بأنفسهم إلى الكهف ليستأنفوا نومهم الأبدي، بل ويُلحقوا بهم الكلب قطمير في ذلك؛ لأن هذا القانون العام لا ينطبق عليهم وحدهم،

بل ينطبق على الحيوانات أيضًا التي قُدِّر لها أن تلتزم هي الأخرى مكانها في الصف، وإلا فقدت حياتها كل معنى بل وكل طاقة على الاستمرار.

ومسرحية «عودة الشباب» تقوم على فكرة علمية خارقة أو لا تزال خارقة حتى اليوم، هي اكتشاف عقار يعود بالإنسان إلى الخلف، أي يرد الشيوخ إلى الشباب، وبذلك يخرجهم هو الآخر من إطار الزمن، وإن يكن خروجهم هذه المرة إلى الخلف لا إلى الأمام كما خرج أهل الكهف، ولكن النتيجة في الحالتين واحدة وهي الخروج من الصف، ثم محاولة تدبُّر النتائج التي قد تسفر عن ذلك، وما تؤدي إليه هذه النتائج من عودة أيضًا إلى الصف كما عاد أهل الكهف تمامًا؛ لأن توفيق الحكيم التعادلي المسالم المحافظ ليس في طاقته ولا في مزاجه ما يدعوه إلى دفع شخصياته نحو الصمود في مثل هذا التمرد على إطار الزمن أو رتابة الزمن؛ ولذلك نرى الشيخ الذي يرده العقار إلى الشباب في هذه المسرحية، يعود راضيًا بل متلهفًا إلى شيخوخته كما كان ليرديه الموت على خشبة المسرح يوم استدعائه لتأليف الوزارة.

ومسرحية «أهل الكهف» استطاعت القصة الدينية التي رواها القرآن عن تاريخ المسيحية في أيام اضطهادها الأولى — كما روتها الكُتب المسيحية — أن تمد توفيق الحكيم بهيكل متناسق للأحداث، بينما لم يجد توفيق مثل هذا الهيكل عندما كتب «عودة الشباب» فاضطرب هذا الهيكل بين يديه، حتى لنظن أول الأمر أن الدكتور طلعت قد أعطى صدِّيق رفقي باشا الشيخ الفاني حقنة من إكسير الحياة الذي أعاد إليه شباب العشرين، وتجري أحداث المسرحية على هذا الأساس. حتى إذا أشرفت على نهايتها وأراد المؤلف لبطل مسرحيته أن يعود إلى شيخوخته كما كان لتجنب النتائج المسرفة التي رتَّبها المؤلف على العودة إلى الشباب؛ لم يجد توفيق الحكيم وسيلة إلى هذه الخاتمة غير انتقال مفتعل يعود بنا إلى مشهد الانقلاب الأول، حيث نعلم أن صديق باشا رفقي لم يأخذ حقنة إكسير الحياة، بل أخذ حقنة عادية ضد الجلطة القلبية، نام على أثرها نومة رأى فيها حلمًا تضمَّن جميع المشاهد التي عُرضت علينا منذ عودته إلى الشباب حتى صحوه وارتداده إلى الشيخوخة من جديد.

على أننا قد نستطيع التسليم بهذه الطريقة التي لم يكن لها من مبرر ما دام المؤلف قد أراد أن ينقلنا إلى عالم الخوارق العلمية، كما نقلنا من قبل في «أهل الكهف» إلى عالم الخوارق الدينية، وبخاصة وأننا اليوم في عصر المعجزات العلمية. ولكن الذي نستطيع التسليم به هو خروج المؤلف على كل منطق في دراسته للنتائج التي يمكن أن تترتب على

المعجزة الأولى وإلا فقدت المسرحية كل قيمتها الذهنية، فالأديب المفكر من حقه أن يتخذ نقطة للبدء فرضًا خياليًّا يفترضه أو معجزة علمية أو دينية يتخيلها أو يسمع بها، ولكن من واجبه بعد إرساء هذا الفرض أن يلتزم منطق الحياة الدقيق ليستطيع بعد ذلك أن يقنعنا بأنه ليس في الإمكان خير مما كان، على نحو ما يريد توفيق الحكيم في مسرحيتيه المذكورتين.

وفي هذه الحقيقة يتلخص الفارق الكبير بين «أهل الكهف» و«عودة الشباب»، ففي «أهل الكهف» منذ أن صحا النوام لم يحدث إلا ما يتمشى أو يمكن أن يتمشى مع منطق الحياة، وكل ما أصاب أهل الكهف من اضطراب وحيرة جاء طبيعيًّا متمشيًا مع منطق الحياة ذاتها، وأما ما حدث بعد عودة صديق باشا رفقي إلى الشباب في «عودة الشباب» فأغلبه كاذب مفتعل لا يمكن أن يتمشى مع أي منطق، وإلا فما الداعي لأن يصاب الدكتور طلعت حرب بالجنون أو ما يشبه الجنون لمجرد أن عاد الشباب إلى الشيخ الفاني، مع أن هذه النتيجة كانت هدفه الأسمى من جميع أبحاثه العلمية هو وأستاذه الذي لم نره، وقد جرب الإكسير الجديد من قبل على عدد من الأرانب واغتبط بنجاح تجاربه عليها؟

ثم هل يُعقل أن تخفى شخصية صديق باشا رفقي بعد عودته إلى الشباب حتى على زوجته وبنته الشابة نبيلة؟ بل هل يُعقل أن تعود لصديق باشا رفقي حيوية الشباب العارم ثم تكبت حكمة الشيوخ هذه الحيوية بدعوى أن جسم صديق باشا وحده هو الذي عاد إلى الشباب دون روحه، بل دون أن يحدث على الأقل صراع بين حيوية الشباب وحكمة الشيوخ في نفسه؟! وباستطاعتنا أن نناقش في ضوء المنطق جميع الأحداث الأخرى التي تلت العودة إلى الشباب، مثل إعلان وفاة الباشا بعد تجمد أمواله في البنك وعجز ذويه عن التعرف عليه، وما من شك في أن هذه المناقشة لا بد أن تنتهي بنا إلى الجزم بأن مسرحية «عودة الشباب» ليست من نوع المسرح الذهني الجيد الذي حمدناه لتوفيق الحكيم في مسرحية «أهل الكهف»، بل هي مجرد «فانتازيا» غير متسقة الخيال فاقدة أهم أساس لمثل هذا المسرح الذهني الجيد، الذي قد تكون نقطة البدء فيه أسطورة أو معجزة، ولكنه لا بد أن يلتزم منطق الحياة في أدق خطواته حتى يستطيع أن يؤيد بعد ذلك ما يشاء من حقائق تلك الحياة وفقًا لمعتقدات المؤلف، عن طريق ما يسمِّيه المناطقة بـ «الدليل العكسي».

ومسرحية «عودة الشباب» نحس فيها بتخلخل البناء الفني، ويكفي للتدليل على ذلك ما نحس به في وضوح من أن الانتقال من فصل إلى آخر ليس انتقالًا طبيعيًّا بحيث ينبثق كل فصل عن سابقه ويُبنى عليه كما تُبنى اللبنة فوق الأخرى، بل نرى شخصيات

المسرحية يدعو بعضهم بعضًا، أو على الأصح يحملهم المؤلف على أن يدعو بعضهم بعضًا إلى الانتقال من فصل إلى آخر، وبخاصة في الانتقال من الفصل الثالث إلى الفصل الرابع والأخير الذي افتعل فيه المؤلف الخاتمة، بحيث نسمع أحد الممثلين وهو صديق باشا نفسه يدعو زملاءه إلى العودة إلى مكان المشهد الأول في منزل سعادته ليساعدوا الدكتور طلعت على استرداد عقله وتذكُّره كل ما حدث، وإذا بنا نُفاجأ لا بشفاء الدكتور فحسب، بل وبأن كل ما حدث لم يكن إلا حلمًا.

وأما عن الأداء التمثيلي فقد أحسست هذه المرة بأن فن التمثيل قد وصل عندنا إلى خير مما وصل إليه حتى اليوم فن التأليف المسرحي، فجميع مسرحياتنا المحلية نلاحظ أن ممثلينا ومخرجينا ينجحون غالبًا في أن يجعلوا منها شيئًا تروق مشاهدته، بينما لا يزال التأليف المسرحي يتعثر حتى بين كبار أدبائنا، ولعل السبب في ذلك أن فن التمثيل قد قَدُمَ به العهد في بلادنا وأخذت أصواته تثبت وتتضح، بينما لا يزال ما يمكن أن نسمِّيه بالأدب التمثيلي في أولى مراحله.

توفيق الحكيم في مهب الرياح

(١) المؤلف المسرحي والأساطير

لقد اغتبطت أيما اغتباط بما لاحظته من اهتمام النقاد بمسرحية إيزيس لأديبنا الكبير توفيق الحكيم، وإن كنت قد أشفقت عليه من تلك الرياح التي أخذت تتجاذبه هو ومخرج مسرحيته القدير الأستاذ نبيل الألفي.

وأنا لا أريد أن أناقش كل ما أثير حول هذه المسرحية من آراء كثير منها لا غناء فيه، وإنما أقف عند قضية عامة لا بد من إيضاحها لأنها لا تمس إيزيس وتوفيق الحكيم فحسب، بل تمس جميع المسرحيات والقصص التي يمكن أن يستقي أدباؤنا مادتها من الأساطير.

وهذه القضية هي إلى أي مدى يحق للأديب أن يغيِّر من وقائع الأسطورة فضلًا عن بعض مراميها؟ ويدعوني إلى مناقشة هذه القضية الهامة ما أبداه بعض نقادنا المثقفين ثقافة واسعة، مثل الدكتور لويس عوض، من آراء لا أستطيع أن أقره عليها، وأخشى أن تستقر في أذهان نقادنا الشبان.

وهذه الآراء تذهب إلى أن الأديب ليس من حقه أن يغيِّر من وقائع الأسطورة ولا أن يتصرف في دلالتها، على نحو ما فعل الأستاذ الحكيم عندما جعل إيزيس تحمل من أوزوريس فعلًا لا من روحه على نحو ما جاء في الأسطورة القديمة التي يرى فيها الدكتور لويس عوض شبيهًا بقصة العذراء، ويرى في إيزيس وأوزوريس وحوريس ثالوثًا يشبه الثالوث المسيحي المقدس المكون من الأب والابن وروح القدس، أو على نحو ما فعل عندما جعل حوريس هو الذي يُحاكم بدلًا من إيزيس كما ورد في الأسطورة القديمة، وجعل ماضيه هو الشعب لا إله الأعماق «توت» كما ورد في الأسطورة القديمة أيضًا. وفي الحق

إني لا أدري إلى أي أساس يمكن أن يستند مثل هذا الرأي، مع أن الذي نعرفه جميعًا هو أن الأدباء العالميين لم يبيحوا لأنفسهم حق التصرف في الأساطير ودلالتها فحسب، بل وأباحوا لأنفسهم حق التصرف في التاريخ نفسه، حتى لنرى أكبر أديب فرنسي تخصص في كتابة القصص التاريخية وهو ديماس الأب، يقول في هذا الصدد: «التاريخ؟ من يعرفه؟ إن هو إلا مشجب أعلق عليه لوحاتي!»

وها هو برنارد شو لا يغيِّر في أحداث أسطورة بجماليون الشهيرة فحسب بل ويعرض عن جميع وقائعها، ليصوغ قضية جديدة من واقع الحياة لا تحتفظ من الأسطورة اليونانية القديمة إلا ببعض دلالتها.

فبجماليون في الأسطورة القديمة فنان صنع تمثالًا جميلًا لامرأة سمَّاها جالاتيه ثم راقه جمالها، فطلب إلى كبير الآلهة «زيس» أن ينفث الحياة في التمثال حتى يتزوج جالاتيه التي خلقها بفنه، ويتم له ما يريد، ولكنه يعود بعد ذلك فيندم على ما طلب، ويضرع إلى الإله من جديد أن يحيل جالاتيه إلى تمثال من جديد، وفي كل هذا رمز لِما يعانيه من حيرة وتردد بين الفن والحياة. وجاء برنارد شو الاشتراكي فجعل من بجماليون رجلًا من أرستقراطية لندن يتبنى بنتًا من السوقة ويتولى تربيتها وتهذيبها حتى أصبحت فتاة مهذبة تستهوي الفؤاد، وأحبها بوعي منه أو بغير وعي، وطلب الزواج منها، وفي كل هذا ما يرمز إلى أنه ليس هناك إنسان متخلف سوقي بطبيعته، وإنما المجتمع هو الذي يحكم عليه بالتخلف والسوقية، حتى إذا أتاحت له الظروف خروجًا من هذا التخلف والسوقية أصبح إنسانًا مهذبًا راقيًا سوي الفؤاد.

هذا هو ما فعله برنارد شو بأسطورة بجماليون، ومع ذلك لم نرَ أو نسمع ناقدًا يعيب شو لتصرُّفه في هذه الأسطورة على هذا النحو وإهداره وقائعها الأسطورية، بل رأيناهم يُجمعون على الإشادة بعبقرية شو وقدرته الخارقة على أن يستخدم الأساطير في عرض ما يريد من رأي ودلالة على نحو فني واقعي رائع، بل لقد سبق لي أنا نفسي أن أخذت على الأستاذ الحكيم منذ أكثر من عشرة أعوام أنه لم يستطع أن يعالج أسطورة بجماليون في مسرحيته التي استقاها منها علاجًا واقعيًّا، وأن يحيل شخصياتها الأسطورية إلى أناس ينبضون بالحياة وتتمدد أبعادهم النفسية والاجتماعية وقسمات حياتهم على نحو ما فعل شو مثلًا، وباستطاعة من يريد أن يراجع هذا المقال أن يجده في كتابنا «في الميزان الجديد».

وفي اعتقادي أن الأستاذ الحكيم قد استجاب لما وُجِّه إلى مسرحه الرمزي الذهني من نقد نزيه، وأنه قد تطور في إنتاجه الأدبي نحو الواقعية الحية التي دعا إليها أو على الأقل

قد أخذ يعود إلى إنتاجه الواقعي الذي طالعنا به في مستهل إنتاجه الأدبي الخصيب في قصة «عودة الروح»، وجاءت مسرحية إيزيس دليلًا على هذا التطور أو تلك العودة إلى اتجاهه المبكر.

فتوفيق الحكيم في مسرحية «إيزيس» قد أراد — وله مطلق الحرية فيما أراد، بل وله الشكر على ما أراد — أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضح الأرض، وهو لا يريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح أوزوريس على نحو ما ترمز الحمامة لروح القدس في المسيحية، بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد الفراعنة وكما لا تزال حتى اليوم على نحو ما أوضح في «عودة الروح»، حيث نرى باشمهندس الري يجمع الأدلة والبراهين ليثبت أن مصر القديمة لم تمت بل لا تزال حية في مصر الجديدة، وعلى أساس هذا الفهم لم يَعُد هناك مجال لأن نسأل توفيق الحكيم لماذا جعل من النقاب الذي ترتديه إيزيس مجرد حجاب تستتر به بدلًا من رمز للأسرار التي كانت تحتويها إيزيس في الأسطورة القديمة؟

ولقد حرص توفيق الحكيم نفسه على أن يلفتنا إلى وِجهة نظره التي اختارها في معالجة هذه الأسطورة، وذلك في تذييل ألحقه بمسرحيته المطبوعة قارن فيه بين إيزيس التي يرى فيها نموذجًا للمرأة المصرية، وبين بنيلوب التي جعل منها شاعر اليونان الخالد هوميروس في «الأوديسا» نموذجًا للمرأة اليونانية، وإذا كانت المرأتان متفقتين عند المؤلف المصري والمؤلف اليوناني في الوفاء للزوج وفاءً أمينًا كاملًا، فإن المرأة المصرية عند كاتبنا الكبير قد تميزت عن المرأة اليونانية الهوميرية بأنها امرأة إيجابية فعالة لا سلبية صابرة، فبينلوب اليونانية نراها ترفض الزواج من الخطَّاب الذين حاولوا إيهامها بأن زوجها لن يعود، ولكنها لا تقاومهم مقاومة إيجابية بل تلجأ إلى حيلة سلبية، فتعدهم بأنها ستختار منهم زوجًا بمجرد أن تنتهي من ثوب أخذت تطرزه، وكانت تنقض بالليل ما تطرزه بالنهار حتى تطيل الزمن لعل زوجها يعود، فرارًا من إلحاح الخاطبين. وذلك بينما المرأة المصرية عند توفيق الحكيم لا تقنع بالقرار في عقر دارها انتظارًا لعودة زوجها أو معرفة أنبائه، بل تخرج لتبحث عنه في شجاعة وتخوض في سبيله الأهوال وتقطع الفيافي والقفار، ولا ترهب الطاغية «طيفون» وأذنابه بل تجالدهم جميعًا في صلابة وحزم، وحتى عندما تفقد زوجها نهائيًّا لا يتسرب اليأس إلى قلبها بل تستمر في كفاحها وفي تنشئة ابنها حوريس حتى يبلغ أشده، وينتقم لأبيه، وينتزع المُلك من طيفون الطاغية المغتصب، وتستخدم في ذلك كافة السبل حتى نراها تحارب الشر في واقعية صامدة.

ولقد كان من المتوقع أن يصيب الأستاذ نبيل الألفي مخرج «إيزيس» ما أصاب مؤلفها الكبير توفيق الحكيم، فوجد نفسه هو أيضًا في مهب الريح، ولا غرابة في ذلك فموقف المُخرج من المسرحية قد كان شديد الشبه بموقف المؤلف من الأسطورة القديمة، وكما أن النقد قد حير الحكيم بين الواقع والرمز فإنه قد أنزل أيضًا نفس الحيرة بالمخرج.

ولما كان نبيل الألفي من شبابنا المجتهدين المثقفين، فإنه بلا ريب قد درس الأسطورة القديمة كما درس المسرحية التي طُلب إليه إخراجها وقارن بينهما، وأحس بما أراد المؤلف من إنزال وقائعها من غياهب السماء — كما قلنا — إلى وضح الواقع الحي، كما استقرت بنفسه بعض الرموز من ثنايا الأسطورة القديمة، وظهر كل هذا في طريقة إخراجه للمسرحية. وفي هذا تفسير لبعض ما لفظ به نفر من النقاد عندما انتقدوا مثلًا ظهور شبح أوزوريس في ختام المسرحية مطلًّا من السماء ليبارك روح جهاد زوجته الوفية إيزيس وابنه الناهض حوريس وانتصارهما، زاعمين أن آلهة المصريين القدماء لم يكونوا يطلون من السماء، وناسين أو متناسين أن المؤلف نفسه قد أراد — وله مطلق الحرية كما قلنا فيما أراد — أن ينقل الأسطورة إلى الحياة الإنسانية المعاصرة في وطننا الذي يؤمن بأن الأرواح تطل من السماء، وكذلك الأمر فيما حرص المُخرج على أن ينقذه من بعض رموز الأسطورة القديمة، مثل ذلك الرمز الجميل الخالد الذي يقول بأن الرجل الخيِّر لا يمكن أن يبتلعه الفناء، بل لا بد أن يخلد في آثاره، وقد أبرز المخرج الموهوب هذا الرمز عندما اختار شجرة عاتية إلى جوار قصر ملك بيبلوس، وإذ بنا نشاهد في داخلها ذلك الصندوق الذي احتوى أوزوريس عندما غدر به طيفون رمز الشر وأغلق عليه ذلك الصندوق وألقى به في مياه النيل ليبتلعه الفناء، ولكنه لم يَفْنَ ولا يمكن أن يفنى بل خلد في آثاره من نبت وخير، على نحو ما خلد من اليونان «بروميثيوس» الذي نقم عليه زيس لأنه أتى البشر بقبس من نار الشمس كرمز للحضارة ووسائلها المثمرة.

الحكيم بين «لويس» و«مندور»

(٢) المؤلف المسرحي والأساطير والتاريخ

يعود صديقنا الدكتور لويس عوض فيؤكد في جريدة «الشعب» رأيه في الحظر على الأديب والفنان أن يغيِّر كلًّا من الوقائع الجوهرية أو من المضمون الحيوي في الأساطير التي يتخذها مادة لأدبه أو فنه، وذلك في مقال نشره بالجريدة تعليقًا أو ردًّا على مقالي الذي نشرته في الجريدة نفسها بعنوان «توفيق الحكيم في مهب الرياح»، ودافعت فيه عن حق الحكيم وغيره من الأدباء والفنانين في التصرف في الأساطير بل وفي التاريخ، في الوقائع والمضمون وفقًا لما يريدون التعبير عنه من مشاكل حياتهم أو حياة عصرهم؛ لأنهم ليسوا مؤرخين حتى يلتزموا بوقائع الماضي والآراء والمعتقدات التي تحملها تلك الوقائع أو تصدر عنها.

ولسنا نشك في أن صديقنا الدكتور لويس عوض قد قرأ مقالًا لسينجارن عن النقد الجديد، وفي هذا المقال يوضح الأستاذ سينجارن إحدى البديهيات التي يراها كسبًا جديدًا من مكاسب النقد، وهي أن الأديب أو الفنان لا يعود إلى التاريخ أو الأساطير ليبعث الماضي، بل ليتخذ منها وسيلة لمعالجة مشاكل حياته أو حياة عصره أو وعاء يسكب فيه أفكاره وأحاسيسه، وما الأساطير أو التاريخ عندئذٍ إلا كالمسمار الذي يشجب فيه الفنان لوحاته كما قال «ديماس» الكبير.

فيقول سينجارن كما ترجم الدكتور رشاد رشدي: «وقد تخلصنا أيضًا من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية، فلا نستطيع أن نقول إن أسكيلوس قد عالج نفس قصة بروميثيوس التي عالجها شيلي، ولا أن نقارن بين قصة فرانسيسكا دارتيمي كما عالجها كل من دانتي ودانينزيو، فبروميثيوس لا يعدو أن يكون عنوانًا لا يعبِّر عن قصة إغريقية

بل عن إدراك شيلي الفني للحياة، وهو الشيء الذي يجب أن يهم ناقد الشعر دون غيره من الأشياء، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذي يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذي يعيش فيه الشاعر، فلو أننا خولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يُكتب أو فرض مواضيع دون أخرى على الشعراء، لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الإغريق أو المصريين علاقة، إنما يعالج في الحقيقة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية. وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا يقولون بأن لا جديد في الفن لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير، على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة؛ إذ إن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعًا جديدًا يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات.»

ويحاول صديقنا الدكتور لويس أن يضع للأديب والفنان حدودًا يبيح له في داخلها التصرف في الأساطير القديمة، ولكنه فيما يبدو لم يستطع أن يرسم هذه الحدود في دقة، فهو حينًا يحظر عليه تغيير الوقائع الجوهرية أو تغيير المضمون الحيوي، وأحيانًا يبيح له حق التفسير الجديد وتحميل الرموز معاني جديدة دون أن يبين الحد الفاصل بين التفسير والمضمون الحيوي، مع أن الرموز في مجموعها هي التي تكوِّن المضمون الحيوي، وها هو جان بول سارتر مثلًا يتناول أسطورة أوريست الذي قتل أمه انتقامًا لأبيه فطارده الندم الإلهي، بمعالجة وجودية يرمز فيها لهذا الندم بالذباب الذي لا يعبأ به أورست بل ويتحداه.

ومع ذلك لم نسمع أن أحدًا قد انتقد سارتر من حيث مبدأ احترام الأساطير وعدم التغيير في وقائعها الجوهرية أو مضمونها الحيوي، وكل هذا مع العلم بأن سارتر لم يقف عند حد التفسير الذي يبيحه صديقنا الدكتور لويس، بل تعداه إلى المضمون الحيوي نفسه. وإن كنا نخشى أن يزعم الدكتور لويس في حالة سارتر ما زعمه في حالة «شو» عندما قال: إن شو لم يعالج أسطورة بجماليون الإغريقية بل خلق قصة جديدة، وذلك بالرغم من أن قصة أو مسرحية شو إنما تقوم على المضمون الحيوي للأسطورة القديمة، وهو حب الإنسان لما ينتج من ولد أو عمل فني.

وإذا كان صديقنا العنيد الدكتور لويس يريد أن يحظر على الأديب أن يغيِّر من الوقائع الجوهرية للأساطير أو من مضمونها الحيوي، فماذا عساه يفعل بالأديب أو الفنان الذي يغيِّر في وقائع التاريخ نفسه أو مضمونه الحيوي؟! وإننا لنحمد الله لأن

برنارد شو قد أفلت من رقابة الدكتور لويس القاسية عندما كتب مسرحيته الشهيرة «قيصر وكليوباترة»، وصوَّر فيها قيصر رجلًا عظيمًا مترفعًا وتستهويه «كليوباترة»، بل ينظر إليها من عَلُ ويعاملها كالقطة الصغيرة! وذلك مع أن وقائع التاريخ الجوهرية تقول إن عظمة قيصر لم تمنعه من أن يقع في حبائل كيلوباترة، بل أن ينجب منها طفلًا هو «قيصرون»، وأن تكون هذه المغامرة من الأسباب التي دعت إلى اغتيال قيصر وضياع المُلك من بين يديه، ثم ما رأي صديقنا في ذلك التفاوت العجيب الذي نراه عند من كتبوا قصة جان دارك، فجعل بعضهم مثل ميشيليه منها قديسة، بينما جعل منها آخرون مثل فولتير فتاة مسكينة مريضة بالهستيريا؟ وهل هذا التفاوت يمس المضمون الحيوي، أم هو داخل في حدود التفسير الذي يبيحه الدكتور لويس؟

وعندنا أن التحكم الذي يريد صديقنا العنيد أن يفرضه لا يقوم على أساس من تقليد أدبي أو رأي نقدي سليم، فضلًا عن استحالة تحديد الحظر والإباحة، وإنما الرأي السليم هو أن للأديب أو الفنان الحق من حيث المبدأ في أن يغيِّر من الوقائع ومن المضمون كيفما يختار لفنه، وللناقد بعد ذلك أن يناقشه فيما اختار من تغيير وفي حكمته وهدفه واستقامته مع بقية الوقائع ومع أصول فنه.

ونحن لم نكتب ما كتبنا للدفاع عن توفيق الحكيم وحده، بل للدفاع عن قضية أدبية عامة، وهي حق الأديب أو الفنان في التصرف في الأساطير.

وأما مدى نجاح توفيق الحكيم أو غيره في هذا التغيير فنقده ليس مباحًا فحسب، بل واجبًا لنحكم له أو عليه.

وتوفيق الحكيم نفسه قد سبق له أن غيَّر في بعض الأساطير التي عالجها، وقد عبناه بشدة أمام الطلبة وفي الصحف، وذلك على نحو ما فعل مثلًا في أسطورة «أوديب» حيث نراه يجعل «أوديب» يحاول أن يواصل معاشرة أمه معاشرة الأزواج بعد اكتشافه الحقيقة وتأكده من أنه قد قتل أباه وتزوج من أمه، وكل ذلك بحجة استمرار الصراع بين ما يسمِّيه الحكيم نفسه «الواقع» و«الحقيقة»، فالواقع أن أوديب يعاشر أمه معاشرة الأزواج بل ويعشقها، والحقيقة أن زوجته المعشوقة هي أمه، ونحن لا نعيب هذا التغيير الخطير في الأسطورة القديمة لأنه يصدم مشاعرنا الإنسانية والأخلاقية فحسب، بل نعيبه أيضًا لأنه يخالف أصول التفكير والفن، فهذا الصراع المزعوم بين الواقع والحقيقة إنما كان موجودًا في مرحلة البحث عن الحقيقة الضالَّة، وأما بعد التأكد من هذه الحقيقة والكشف عنها كشفًا تامًّا فإن هذا الصراع يُعتبر منتهيًا، ويجب أن ينتهي على النحو الفاجع الذي

اختاره عملاق التراجيديا سوفوكليس عندما جعل جوكاستا تنتحر بمجرد اكتشاف هذه الحقيقة، وأوديب يفقأ عينيه ويهيم على وجهه في الأرض تكفيرًا عن جرمه، ومع ذلك يستحوذ على عطفنا لأنه كان ضحية للقدر الغاشم، وأما ما فعله الحكيم من جعله أوديب يحاول الاستمرار في معاشرة أمه ويغريها بالهرب معه، فهذا ما يتجافى لا مع الأخلاق والديانات والمشاعر الإنسانية فحسب بل ويتنافى كذلك مع أصول فنه ذاتها.

ونحن على العكس من ذلك لا نرى شيئًا من الوجاهة فيما يماحك فيه صديقنا الدكتور لويس عوض وبعض النقاد الشبان، من تصرُّف الحكيم في بعض وقائع أسطورة «إيزيس» للتخلص من بعض رموزها وأسرارها الدينية القديمة، مثل جعله إيزيس تحمل من أوزوريس فعلًا بدلًا من روحه التي تحوم فوقها في صورة نسر، أو مثل جعله النقاب الذي ترتديه إيزيس حجابًا عاديًّا لا رمزًا للأسرار كما كانت تقول الأسطورة القديمة، التي تُعتبر جزءًا من دين أصبح بالنسبة إلينا وإلى العالم أجمع صفحة منطوية من صفحات التاريخ القديم.

«السلطان الحائر»: بين السيف والقلم

لقد كنت آخذ على مسرح توفيق الحكيم الذهني أنه يُجري الصراع فيه بين ما يسمِّيه هو نفسه بـ «المطلق من المعاني» كالإنسان والزمن في «أهل الكهف»، والحياة والفن في «بجماليون»، والعقل والجسد في «شهرزاد»، والحقيقة والواقع في «أوديب الملك»، وأمثال ذلك من المجردات التي لا ننفعل بها ولا نحس بحرارة الحياة فيها، عاطفية كانت تلك الحرارة أم فكرية.

وعندما تحوَّل توفيق الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة من المسرح الذهني الرمزي إلى الواقعي الحي المتجاوب مع ثورتنا العاتية في مسرحياته الكبرى الجديدة، مثل «إيزيس» و«الأيدي الناعمة» و«الصفقة»، فرحنا جميعًا إذ رأينا أديبنا الكبير يستجيب لثورة الشعب ويضع عبقريته الدرامية في خدمتها وتعميق مفاهيمها التقدمية الخيِّرة في النفوس.

ولكنني مع ذلك كنت لا أزال أتمنى أن لو استطاع أديبنا الكبير أن يضع طاقته الفذة في استخدام الرموز الذهنية في خدمة واقع الحياة الإنسانية المعاصرة، على نحو يمزج الرمز بالواقع فيُخرج لنا ما يصح أن نسمِّيه بـ «الواقعية الرمزية»، التي تجمع بين قوة الرمز وخلوده وبين واقع الحياة ومشاكلها الحية النابضة، حتى رأيت أخيرًا أحدث إنتاج لكاتبنا الفذ على خشبة مسرحنا القومي وهي مسرحية «السلطان الحائر»، فرأيت فيها أروع تحقيق للأمنية التي كنت أتمناها.

من المعلوم أن توفيق الحكيم قد كتب هذه المسرحية أثناء إقامته في باريس في الفترة الأخيرة ممثلًا لجمهوريتنا العربية المتحدة لدى هيئة الثقافة الدولية المعروفة باسم اليونسكو. وهو يقول في المقدمة القصيرة التي قدَّم بها مسرحيته للقراء إن الذي أوحى له بفكرتها هو ما أحسه أثناء إقامته في باريس من صراع دولي عنيف بين القانون ممثلًا في هيئة الأمم المتحدة، والقوة العسكرية ممثلة في القنابل الذرية والهيدروجينية، ولكن الفكرة

في الواقع أوسع وأعمق وأشمل من الصراع الدولي الحاضر؛ لأنها أزلية خالدة لا ترتبط بزمان ولا مكان، بل هي مشكلة إنسانية خالدة خلود الإنسان والمجتمع القومي والدولي على السواء؛ ولذلك استحقت أن تُعالج على أساس الرمز. وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد اختار لتجسيدها أحداثًا تاريخية تبدو اليوم غريبة كل الغرابة عن عالمنا الإنساني المعاصر، الذي لم يَعُد يعرف رق الأفراد فضلًا عن رق السلاطين، كما كان الحال في وطننا مصر أثناء حكم المماليك عندما كان يتداول عليه رقيق معتَق بعد آخر، حتى جاء يوم ذاع فيه أن أحد السلاطين لم يعتقه سيده قبل موته فظل رقيقًا كما كان، والرقيق لا تجوز له الولاية شرعًا، فاحتار السلطان في البحث عن وسيلة لتصحيح وضعه الشرعي، وتردد بين إعمال السيف والخضوع للقانون؛ نقول إنه بالرغم من غرابة مثل تلك الأحداث على عالمنا العربي المعاصر، فإن غرابة هذه الأحداث لم تشغلنا في شيء عن جدية القضية التي تعرضها المسرحية وحيوية واقعيتها، فلا أهمية للطريقة التي خلق بها المؤلف هذه القضية وإنما المهم هو طريقة علاجها، والتصوير البارع لتلك الحيرة التي وقع فيها السلطان بين السيف والقانون. وإذا كان السلطان قد أرغمه قاضي القضاة الممثل للشرع والقانون على أن يخضع للقانون الذي قد يتحدى رغبات السلطان ولكنه يحمي في النهاية حقوقه، فإنه لم يلبث أن تبيَّن وتبين معه الشعب كله التحايل الذي يستطيعه ممثلو القانون أنفسهم على أحكامه، عندما رأينا قاضي القضاة يفتي ببيع السلطان كملك لبيت المال في المزاد العلني، مع اشتراط عتق المشتري له بمجرد رسوِّ المزاد عليه، بما في ذلك من تناقض جذري في نظر القانون نفسه، الذي لا يمكن أن يعلِّق الشراء على شرط التنازل عن الشيء المشترى، مما يتناقض جذريًّا مع عملية الشراء ذاتها، ولكن هكذا أفتى قاضي القضاة ممثل القانون.

وكم كانت سخرية الحكيم نافذة ورائعة عندما رأيناه يُرسي المزاد على غانية لم تقبل عتق السلطان إلا بعد أن يقضي معها في بيتها ليلة، على أن يكون العتق وقت ارتفاع صوت المؤذن بصلاة الفجر، وإذا بقاضي القضاة ممثل القانون يتدخل مرة أخرى لكي يجبر المؤذن على أذان الفجر في منتصف الليل. وهكذا أبرز الحكيم نكبة القانون نفسه برجاله القائمين على أمره، وقدَّم لنا الأساس القوي الذي يُبرز حيرة السلطان بين السيف والقانون، وكل ذلك في روح ساخرة لاذعة وحركة درامية حية ينفعل العقل بدلالتها، كما ينفعل القلب بمأساة البشر الذين لا يدرون أين وكيف الخلاص: أهو في السيف الذي قد يغري السلطان ولكنه يعرِّضه لأهول الأخطار، أم هو في القانون الذي يستطيع أن يحميه

في النهاية وأن يحمي البشر أجمعين لولا العبث به والتحايل عليه خدمة للسلطان نفسه، مما يوقع البشرية البائسة كلها في دور كأنه حلقة مفرغة من النار الكاوية للحياة؟

ولقد خُيل إليَّ أن هذه المسرحية العظيمة قد تحوَّل فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية، كما خُيل إليَّ أن كل ممثل اشترك في أدائها قد فهم كل رمز من رموزها وأبرز معناه على نحو يحرك كل عقل، ويهز كل قلب شاهد هذه المسرحية التي أعتبرها بنصها وإخراجها وتمثيلها قمة تستطيع أن تصمد في المقارنة لأروع وأعلى القمم العالية في الأدب المسرحي على إطلاقه.

«السلطان الحائر»: بين الفن والتاريخ

بهذا العنوان كتب أستاذنا العالِم المحقق أمين الخولي بمجلة «المجلة» بحثًا جلَّى لنا فيه الوجه التاريخي للعالِم الإسلامي عبد العزيز بن عبد السلام المولود سنة ٥٧٧ هجرية في عهد صلاح الدين الأيوبي، والذي عاصر سائر سلاطين الدولة الأيوبية ونفرًا من سلاطين المماليك البحرية حتى توفي سنة ٦٦٠ هجرية ودُفن بالقاهرة. وكانت حياته مشاركة في الحياة العلمية والاجتماعية والسياسية في الشام ومصر، ووُلِّي في دمشق والقاهرة جميعًا التدريس والإفتاء والقضاء، وصادم فيهما جميعًا السلاطين مصادمة قوية فعالة، وهاجر من دمشق إلى القاهرة بسبب هذه المصادمات سنة ٦٣٧هـ، وهمَّ بالهجرة من القاهرة بسبب هذا التصادم أيضًا فلحقه السلطان وترضَّاه.

وعدَّد أستاذنا مواقف بطولية كثيرة لهذا الفقيه الإسلامي الذي عُرف باسم «العز»، وكان لا يقبل مهادنة في أي مبدأ من مبادئ الشرع الحنيف حتى ولو استدعى الأمر مصادمة السلاطين وعلية القوم، وهذه الشخصية هي شخصية قاضي القضاة في مسرحية «السلطان الحائر» للأستاذ توفيق الحكيم، وفكرة هذه المسرحية مستمدة فيما يبدو من موقف تاريخي مشهور لهذا العالِم عندما تولى القضاء في مصر، وقد سجل أستاذنا الخولي هذا الموقف في مقاله كما ورد في المراجع التاريخية بقوله على لسان أحد المؤرخين الثقات: «فإنه لم يثبت عنده عن جماعة من أمراء الدولة من المماليك البحرية أنهم أحرار، بل هم أرقَّاء لبيت المال، فصمم على ألا يصحح لهم بيعًا ولا شراءً ولا زواجًا، فتعطلت مصالحهم وأرسلوا إليه فقال: نعقد لكم مجلسًا ويُنَادى عليكم لبيت مال المسلمين ويحصل عتقكم بطريق شرعي …» وبالرغم من أن هؤلاء الأمراء كان من بينهم نائب السلطنة، فإن هذا القاضي الصُّلْب صمم على تنفيذ رأيه، وعقد المزاد لبيع كل هؤلاء الأمراء وحصَّل القاضي ثمنهم وقبضه وصرفه في وجوه الخير.

ويقابل أستاذنا الخولي بين الصورة التاريخية الناصعة لهذا القاضي الإسلامي الجليل وبين الصورة التي رسمها له توفيق الحكيم في مسرحيته، حيث ظهر أن القاضي لم يتمسك بمبادئه حتى النهاية بل قلق وبات الليل ساهرًا، وحرَّض المؤذن على أن يؤذن للفجر في نصف الليل، وانتهى به الأمر إلى الجلوس منكسرًا بجانب محفَّة السلطان، وقد أظهر المخرج هذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام — فيما يرى أستاذنا الخولي — في صورة مجاذيب الباب الأخضر عند الحسين، فعلى رأسه شيء أشبه بالماجور، وعليه لفافة خضراء سمجة، وله لحية مسرفة الطول قبيحة.

وبالرغم من أن أستاذنا الخولي قد قرر في عمق ووضوح مدى حرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ وحقه في استكمال الصورة الفنية التي يختارها من أحداثه وإعادة تفسيرها واستخراج دلالتها، فإنه لم يستطع أن يُقر توفيق الحكيم على ما فعل بهذا القاضي الجليل العز بن عبد السلام هو والمخرج، ثم يقول: «وللعز بن عبد السلام في نفسي وفي التاريخ الصورة التي قدمتها، وأكتفي بأن أسأل: أهكذا أيها المؤلف ...؟! أهكذا أيها المخرج؟!»

وأنا أقر أستاذنا المحقق على الحدود التي رسمها لحرية الأديب أو الفنان إزاء التاريخ عندما يلجأ إلى أحداثه، كما أشكر له بحثه الدقيق القيِّم عن تاريخ القاضي عبد العزيز بن عبد السلام، والصورة المشرفة التي صوَّرها لتلك الشخصية الناصعة، وكان باستطاعتي أن أقره على نقده للصورة التي تعاون الأستاذ توفيق الحكيم مع المخرج على إبرازها أمام الجمهور لهذه الشخصية الجليلة في مسرحية «السلطان الحائر»، ولكن الذي يمنعني من ذلك هو اختلافي الجذري مع أستاذنا المحقق أمين الخولي في النظرة إلى طبيعة هذه المسرحية.

فأنا لا أعتبر مسرحية «السلطان الحائر» مسرحية تاريخية بالرغم من أن المؤلف قد اختار لها إطارًا تاريخيًّا يقرِّب رموزها من الممكن ولذلك اختار لها فترة حكم المماليك، ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق المفهوم لهذا النوع من المسرحيات، وإلا لرأيناه يكتب أسماء شخصياتها بأسمائهم التاريخية الفعلية، وإذا كان البرنامج الذي أذاعه المسرح القومي في حفلات العرض قد أشار إلى حادثة القاضي العز بن عبد السلام وموقفه التاريخي المشهور من الحكام المماليك في عصره وتصميمه على بيعهم في مزاد الرقيق قبل أن يستردوا حريتهم وحقوقهم المدنية والسياسية، فإن هذه الإشارة لا تنهض ضد المؤلف، ولا ينبغي أن يُرتكز عليها في تحديد طبيعة هذه المسرحية التي أعود فأقول: إنني لا أعتبرها مسرحية تاريخية؛ لأن العبرة بما ورد في نصوص المسرحية

ذاتها. وما دام المؤلف لم يورد اسم العز بن عبد السلام بالذات كما لم يورد اسم السلطان ولا غيره من الأسماء، بل اكتفى بتحديد الوظائف الاجتماعية لكل من شخصياته فجعلها السلطان وقاضي القضاة، فإنه بعمله هذا قد خرج من نطاق التاريخ وأصبحت له حرية مطلقة في التصرف في تلك الشخصيات الرمزية وفي الصورة التي يرسمها لكل منها وفقًا للهدف الذهني الذي قصد إليه.

فتوفيق الحكيم في مسرحية «السلطان الحائر» إنما يعالج مشكلة ذهنية قائمة في عصره وإن اتخذ لها إطارًا تاريخيًّا عامًّا يدني — كما قلنا — أحداثها من الممكن، والقضية كما يراها توفيق الحكيم في عصرنا الحاضر هي حيرة الإنسانية كلها وترددها بل وتخبُّطها بين القوة والقانون أو السيف والشريعة؛ وذلك لإحساس الإنسانية كلها بأن المناداة بالتمسك بالقانون والشريعة والاحتفاظ لهما بالكلمة العليا في توجيه مصاير البشر تمسُّك يلوح لنا اليوم في وضوح ظاهريًّا فحسب، إذ لا تلبث القوة أن تتسلل ببطشها وإرهابها وسلطانها الساحق إلى ضمائر الداعين إلى التمسك بالقانون والشرع فتتلفها؛ ولذلك لم يكن له بد من أن يصور قاضي القضاة رمز الشرع والقانون في هذه الصورة المتناقضة التي نرى مثيلاتها اليوم في العالم كله. وعلى أساس هذا المفهوم الذي أوضحه المؤلف في نصوص مسرحيته وأحداثها تصوَّر المخرج هذه الشخصية، وأبرزها في الصورة شبه الكاريكاتيرية التي تتفق مع سلوكها المتناقض الذي يتظاهر بالتمسك بالشرع والقانون ويصمم على بيع السلطان نفسه في المزاد وعتقه بعد ذلك لتصحيح وضعه كحاكم، وفي نفس الوقت يتحايل على الشرع ليعجِّل بعتق السلطان ويضمن له بقاءه في الحكم، على أن يستكين بعد ذلك بجانب محفَّته ظانًّا أنه قد أرضى ضميره بهذا التحايل الشكلي على الشرع والقانون. وتلك هي في صميمها المشكلة الكبرى التي تشعر بها الإنسانية اليوم حين ترى حقوقًا تُقرر للإنسان وللمواطن وللشعوب والدول، ومع ذلك كثيرًا ما لا نرى في تلك الحقوق غير أشباحها المضللة أو تنفيذها الصوري المفضوح.

وعلى هذا الأساس أستميح لنفسي أن أقول لأستاذنا العالِم المحقق إن كل ما أثبته في بحثه القيِّم صحيح، ولكنه صحته مرتبطة بالنظر إلى مسرحية «السلطان الحائر» على أنها مسرحية تاريخية، في حين أنها في حقيقتها ورغم إطارها التاريخي أو وحيها مسرحية رمزية ذهنية، وعلى هذا الأساس لا ينبغي أن نأخذها بالأصول السليمة التي قررها أستاذنا للمسرحية التاريخية، وحدد في دقة الموقف الذي يجب على مؤلف هذا النوع من المسرحيات التاريخية أن يلزمه إزاء أحداث التاريخ وشخصياته الخالدة المعالم.

«يا طالع الشجرة»: بين الرمزية واللامعقول

يقدِّم الآن مسرح الجيب مسرحية «يا طالع الشجرة» للأستاذ توفيق الحكيم، وهي المسرحية التي حيرت النقاد والمفسرين منذ أن ظهرت في كتاب وقبل أن تُمثل على خشبة المسرح، وبخاصة أن مؤلفها الماهر قد زادهم حيرة وبلبلة عندما كتب لها مقدمة ضافية تحدَّث فيها عن اللامعقول ونظرته الخاصة إلى الحياة والأحياء، وزعم أن أدبنا الشعبي نفسه قد عرف اللامعقول وصدر عنه في بعض مواويله مثل موال «يا طالع الشجرة»، الذي فسره الحكيم تفسيرًا حرفيًّا ليرى اللامعقول في طالع الشجرة الذي سيأتي معه ببقرة، وهو تفسير ذكي مغرض، وما نظن توفيق الحكيم قد فاته أن هذا الموال ليس من اللامعقول بل من الرمزية التي يلجأ إليها الأدب الشعبي أخذًا بالتقية حينًا وسترًا لماء الوجه حينًا آخر، فهذا الموال يجري على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى — أي من طلع الشجرة — أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئًا من لبنها، وليس هذا من اللامعقول في شيء بل إنه من تدبير العقل الذكي الواعي القادر على الرمز وستر الحياء خلفه.

وكذلك الأمر في مسرحية «يا طالع الشجرة»، فهي لا ترسم صورة لحياة يراها المؤلف غير معقولة ولا مفهومة أو قابلة للفهم، بل هي مسرحية تعالج قضية شغلت توفيق الحكيم بالذات طول حياته، وسبق له أن عالجها في مسرحيات أخرى من أهمها «بجماليون» و«شهرزاد»، وهي قضية بين الصراع بين الفن مجسدًا في زوج فنان يتعهد شجرة الفن في حديقته، وزوجة مشغولة بشئون الحياة وبخاصة إنجاب الأطفال، ولانغماس كل منهما فيما يهمه استحال بينهما التفاهم وكأن بينهما برزخًا لا يبغيان، حتى احتدام الصراع في نفس الفنان بين وجوب وتكريس اهتمامه في شجرة الفن، وبين ضرورة معايشة زوجته التي ترمز في المسرحية للحياة مجسدة في المرأة، بينما ترمز السحلية الخضراء

التي انسابت نحوه من جحر عند ساق شجرة الفن لسحر الحياة وسحر المرأة، وبلغ هذا الصراع حد إثارة نزعة لا شعورية عند الفنان الزوج لقتل زوجته واستخدام جثتها سمادًا لشجرة الفن، وجاء درويش فكشف للزوج الفنان عن هواجسه اللاشعورية الآثمة وكأنه صوت ضميره الواعي، ومع ذلك فلم تلبث تلك الهواجس الآثمة أن تحققت بقتل الزوج لزوجته فعلًا، وإن يكن قد عدل في نهاية المسرحية عن دفن جثتها عند جذور شجرة الفن لتسميدها مكتفيًا بدفن سحر المرأة مجسدًا في السحلية.

وعلى هذا الأساس فالمسرحية تعالج أو تجسد قضية معقولة شغلت توفيق الحكيم طوال حياته، وإن يكن قد جمع في أسلوب علاجها بين الأسلوب الرمزي واللامعقول، ومع العلم بأننا لم نرَ من اللامعقول في هذه المسرحية غير مشهد واحد هو المشهد الذي ظهر فيه الزوج جالسًا إلى جوار زوجته وكأنهما يتحاوران، وذلك بينما نسمع كلًّا منهما يحدِّث نفسه عن الموضوع الذي شغله، فالزوجة تتحدث عن الجنين الذي أجهضته في الشهر الرابع وقبل أن يكتمل نموه، بينما الزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التي سقطت من شجرة فنه المتعددة الثمار قبل أن تستقبل نموها. وبذلك نحس أن اللغة قد فقدت في هذا المشهد وظيفتها كوسيلة للتحاور والتفاهم بين الناس، حيث تحوَّل الحوار — أي الديالوج — إلى مناجاة فردية منعزلة، أي «سيليوك»، وهذا أحد موضوعات اللامعقول الأثيرة عند كاتب كبير من كُتاب اللامعقول مثل يوجين يونسكو، حيث نراه مثلًا في مسرحية «المغنية الصلعاء» يعرض علينا زوجًا وزوجة جالسين متجاورين أو يبدو أنهما متجاوران، بينما كل منهما في الحقيقة يحدِّث نفسه عن أمر يشغله، وعندما يتخلصان من استغراقهما يكتشفان أنهما زوجان.

والفن البارع في مسرحية توفيق الحكيم هو أنه قد استخدم المشهد اللامعقول الذي أشرنا إليه في تأييد التفاهم أو التلاقي أو التعايش بينهما، فالزوج رمز الفن مشغول بثمرات إنتاجه، والزوجة مشغولة بثمرة الحياة التي أجهضتها قبل الأوان، ولا سبيل إلى الالتقاء أو التفاهم بينهما ما دام كل منهما في وادٍ غير وادي الآخر تمامًا.

وفيما عدا هذا المشهد يُخيل إليَّ أنه من السهل فهم وتفسير بقية أحداث المسرحية ومشاهدها على أساس من الرمزية الذهنية التي برع فيها توفيق الحكيم، باختلاف أو تغيُّر الأزمنة والأمكنة وتداخلها وتكرار الحدث الرئيسي في المسرحية وهو قتل الزوج لزوجته، كل هذا يمكن تفسيره على أساس رمزي، فعملية القتل الأولى لم تتم في الواقع بل تمت في هواجس الزوج وعقله الباطن، بينما تمت بعد ذلك في المرة الثانية. وعلى هذا

الأساس لا أستطيع أن أقبل التفسيرات والتوجيهات التي أوردها الأستاذ توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته، وأحسبها من الوسائل الشيطانية في تضليل النقاد والدارسين تضليلًا واعيًا مقصودًا لسبب أو لآخر لا محل لمناقشته الآن.

وأما عن الطريقة التي استخدمها الأستاذ سعد أردش في إخراج هذه المسرحية العويصة وطريقة الأداء التي أدى بها الممثلون الكبار: صلاح منصور في دور الزوج، ونجمة إبراهيم في دور الزوجة، والدكتور إبراهيم سكر في دور الدرويش؛ فقد وصلوا جميعًا فيما رأيت وأحسست إلى قمة المجد الفني، بل وخلقوا أدوارًا تستحق الخلود والتسجيل في تاريخ فننا كله.

«بجماليون» قصيدة درامية

كانت «بجماليون» هي المسرحية التي ناقش توفيق الحكيم في مقدمتها قضية الأدب الدرامي، وهل يُكتب للتمثيل فحسب أم من الممكن أن يُكتب أيضًا للقراءة وأن يُستغنى عن التمثيل، وذلك بعد تجربة مسرحية «أهل الكهف» على خشبة المسرح في سنة ١٩٣٥ حيث لم يلقَ عرضها نجاحًا جماهيريًّا واسعًا، مما أثار هذه القضية في نفس المؤلف بصورة حادة؛ فراح يشك أحيانًا في إمكان عرض المسرحيات الذهنية بنجاح على خشبة المسرح، وأحيانًا أخرى يعود فيتمنى أن لو أتيحت لمسرحياته الذهنية مخرج مثل رينيه بو مؤسس مسرح الإيفر في باريس، والذي تخصص في إخراج المسرحيات الرمزية الذهنية، من أمثال مسرحية «بلياس ومليزاند» رائعة المسرح الرمزي لموريس ميترلينك.

وبالفعل أحسست أنا نفسي بعد قراءة «أهل الكهف» ثم مشاهدتها على المسرح أن متعتي كانت أعظم بقراءتها مني بمشاهدتها؛ وذلك لأنها عند العرض لم تُثِر في نفسي أي انفعال قوي بعد أن رأيت أهل الكهف يُبعثون ثم يعودون إلى كهفهم ثانيةً، كما تنتقل قطع الشطرنج من خانة إلى أخرى، وإن تكن بالطبع حركت تفكيري بل وأوحت إلى عقلي إيحاءً قويًّا بحقيقة الحياة من حيث إنها ليست شيئًا قائمًا بذاته، بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بعصره وبيئته وأهله وماله وأحبابه، فإذا تقطعت كل هذه الروابط بفعل الزمن لم يَعُد للحياة معنى وأصبحت هي والموت سواء، بحيث لا يدهش الإنسان عندما يرى أهل الكهف يعودون إلى كهفهم بعد أن تبينوا أن كل ما كان يربطهم بالحياة قد انقطع، وهذا التأمل الفكري في حقيقة الحياة من المؤكد أن القراءة الهادئة المتأنية أكثر مواتاة وعونًا عليه من العرض التمثيلي.

وخُيل إليَّ بعد ذلك أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية الأخرى تكفي فيها القراءة بل وتفضل المشاهدة على خشبة المسرح، ولكن كم كانت دهشتي عندما ذهبت منذ أيام

لمشاهدة مسرحية «بجماليون» التي أخرجها المخرج المثقف المخلص نبيل الألفي على خشبة مسرح محمد فريد! فرأيتني أنفعل بعرضها انفعالًا مزدوجًا يطغى في نفسي على التأمل العقلي في مأساة بجماليون الفنان الذي يتردد بين الفن والحياة ممثلة في المرأة.

والظاهر أن توفيق الحكيم نفسه كان قد أساء إلى هذه المسرحية عندما زعم أن الصراع فيها يجري بين المطلق من المعاني، أي بين فكرتين مجردتين هما الفن والحياة، ولكن مُخرجنا الذكي المثقف خالف في هذا الفهم الذهني المجرد لمأساة بجماليون، فطرح جانبًا فكرة الصراع بين المطلق من المعاني التي نادى بها الحكيم كمحور لمسرحه الذهني كله، ولم يرَ في قصة بجماليون ونواتها الأسطورية القديمة إلى مأساة الفنان كإنسان تهفو روحه إلى الجمال المطلق الخالد الذي يستطيع أن يخلقه وأن يضمن له الخلود، فيود لو انقطع لهذا الفن وترهَّب في سبيله، ولكن الحياة الثانية تناديه بغرائزها التي لا تُقهر، وتتجسد الحياة بالنسبة إليه في المرأة، وإذا به يعاني من تمزق داخلي عنيف فيه عظمة الفن وكبرياؤه وطموحه إلى الخلود، وفيه ضعف الإنسان الفاني وحاجاته الملحة إلى المودة والرحمة، أي إلى المرأة التي يسكن إليها وتسكن إليه. وهذا هو ما استطاع نبيل الألفي أن يطلعني عليه في تلك الليلة الجميلة الممتعة التي قضيتها مع القبيلة كلها في مشاهدة المسرحية، التي كم طالعتها كنص أدبي ممتع حرك تفكيري وأثار تأملاتي في الفن والحياة والصلة أو التعارض بينهما! ولكنه لم يولِّد قط في نفسي عند القراءة الهادئة المتأنية ذلك الانفعال المزدوج الذي هز أعماق نفسي، وهو الانفعال الشعري والانفعال الدرامي، حتى رأيت هذا الانفعال المزدوج يُملي عليَّ نفسه عند البحث عن عنوان هذا المقال، فوجدتني أختار تلقائيًّا وصف «بجماليون» التي قدَّمها لنا نبيل الألفي بأنها «قصيدة درامية».

وقبل أن أشد الرحال إلى «بجماليون» كنت مشفقًا على مُخرجنا وممثلينا من صعوبة أداء مثل هذه المسرحية، وبخاصة بعدما قرأت عن عدم تمكين نبيل الألفي من جميع الوسائل اللازمة لإخراجها، وبخاصة أجهزة الإضاءة التي يستطيع أن يستخدمها في التمييز بين مستويات هذه المسرحية التي تتراوح بين مستوى الآلهة الرفيع ومستوى الحياة العادية للبشر، ولكني مع ذلك طابت نفسي لِما شاهدته إذ رأيت مُخرجنا الماهر يتغلب على كل هذا الصعوبات — التي لا يزال يصطدم بها لسوء الحظ كل عمل جاد مخلص — ويقدِّم لنا عرضًا فنيًّا رائعًا، وإن كنت لا أزال في لهفة لمعرفة ما إذا كانت هذه المسرحية يمكن أن تزداد جمالًا وتأثيرًا إذا توافر لها مزيد من الإمكانيات المسرحية، التي تستطيع أن تُبرز الجانب الإلهي الأسطوري إلى جوار الجانب الإنساني الخالص القائم

على حقائق النفس البشرية وما يمكن أن يتصارع في داخلها من نزعات، يجذبنا بعضها نحو السماء ويشدنا بعضها الآخر نحو الأرض أي نحو الحياة، فالإمكانيات المحدودة التي وُضعت تحت تصرُّف المخرج قد حملته فيما يبدو إلى التركيز على الناحية الإنسانية الواقعية في هذه المسرحية الفنية التي تجمع بين الأسطورة وصدق الواقع النفسي للإنسان.

وعندما تناولت برنامج الحفلة المتواضعة الذي لم يتجاوز قائمة بأسماء الممثلين، خشيت أيضًا أن تكون المسرحية أضخم وأثقل من أن يستطيعوا حملها ومعظمهم من الممثلين الجدد، ولكني مع ذلك خرجت من العرض وأنا شاكر ما قدموا لنا من متعة فنية رفيعة حقًّا.

فحسين الشربيني في دور «بجماليون»، والفتاة الرقيقة بثينة حسن في دور جالاتيا، وعواطف حلمي الناطقة باسم الجوقة، وقدرية قدري في دور إيسمين، ثم زهرة العلا في دور فينوس، وعزت العلايلي في جلال أبلُّون، ورشوان توفيق في دور نرسيس؛ قد اشتركوا جميعًا وبأستاذية مبكرة في إثارة ذلك الانفعال المزدوج في نفسي، أعني الانفعال الشعري والانفعال الدرامي، حتى لاحت التمثيلية كلها كأنها قصيدة من الشعر وُزِّعت أبياتها بين هؤلاء الممثلين، ومأساة درامية عنيفة لم يجرِ الصراع فيها بين فكرتين مجردتين، بل جرى داخل نفس حسين الشربيني في دور «بجماليون» بين عظمة الفن وكبريائه ومثله الأعلى من جهة، ونداء الحياة وغرائزها وضعف الإنسان وواقعه من جهة أخرى، وبذلك اكتشفت أن هذه المسرحية ليست ذهنية بحتة — كما تصورت وكما تصور توفيق الحكيم نفسه — بل هي مأساة درامية وقصيدة شعرية تفجرت من نفس توفيق الحكيم، في حالة نفسية تتأرجح بين الوعي واللاوعي، وكأنها إلهام لم يتبين الحكيم ولا يمكن أن يتبين القارئ حقيقته ومداه، واستطاع ذلك لحُسن الحظ نبيل الألفي وهذه النخبة الممتازة من الشبان الذين نهضوا بعبء هذا العمل الدرامي الشعري الكبير.

العش الهادئ واستبداد الجمهور

وأخيرًا زرت مسرح التليفزيون الذي لم تكن لديَّ عنه فكرة واضحة من قبل، ومع ذلك فقد وجدت فيه ما توقعته من استبداد الجمهور بمثل هذه الأجهزة التي تخاطب الملايين وتحرص على اجتذابهم.

فمسرح التليفزيون أو على الأصح مسارح التليفزيون يلوح لي أن اعتمادها الأكبر ينهض على جذب الجمهور بواسطة الأسماء المعروفة من بين أدباء ومن بين نجوم السينما، وإذا لم يكن الأديب المعروف كاتب مسرحيات بل كاتب قصص حُوِّلت قصصه إلى مسرحيات، كما حدث لقصص يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي، وإذا كان الأديب المعروف كاتب مسرحيات كتوفيق الحكيم اختير من بين مسرحياته العديدة أخفها وزنًا من أمثال «العش الهادئ»، ولم يُكتفَ بذلك بل تُرجمت إلى العامية و«لحلحها» المترجم، ثم زادها المخرج «لحلحة» لكي تُرضي الجمهور الذي يريد أن يضحك!

فمسرحية «العش الهادئ» التي اختارتها إحدى فرق مسرح التليفزيون من أخف مسرحيات الحكيم وزنًا وأقربها غورًا وأبسطها فنًّا، فضلًا عن أنها لا تعالج مشكلة جديدة أو فريدة في مسرح أديبنا الكبير توفيق الحكيم، بل تعالج مشكلة أزمنت عند أديبنا لأنها ظلت سنين طويلة من مشاكل حياته الخاصة، وقد عالج المؤلف هذه المشكلة في عدد كبير من مسرحياته المختلفة المصادر؛ ونعني بها مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام، وبينها وبين الأديب أو الفنان بنوع خاص. ولقد سبق لي أن درست هذه المشكلة دراسة تفصيلية وتتبعتها في مسرحيات توفيق الحكيم المختلفة منذ مسرحية «المرأة الجديدة»، التي كتبها في صدر شبابه وقبل أن يسافر إلى فرنسا، حتى مسرحية «إيزيس»، مارًّا بمسرحيات «بجماليون» و«شهرزاد» و«الخروج من الجنة» وغيرها. وما

من شك في أن مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية التي عالجت هذه المشكلة على أساس أسطوري «كبجماليون» و«شهرزاد»، تفضل بعمق مضمونها وشاعرية حوارها ورفاهية فنها الدرامي مسرحياته التي تعالج نفس المشكلة على أساس اجتماعي واقعي، وإن كان الواقع يتحول فيها غالبًا إلى كاريكاتير، وكأن الإطار الأسطوري يكبح خيال توفيق الحكيم عندما يلهبه الخوف من المرأة.

ومسرحية «العش الهادئ» ليست مسرحية موحدة البناء، حتى قد خُيل إليَّ أنها تتكون من مسرحيتين، هما: «سيما أونطة» و«بجماليون»، فالفصل الأول منها يعرض منتِجًا سينمائيًّا أثرى من تجارة الخيش وأراد أن يزداد ثراءً من تجارة السينما، مع اتخاذ هذا الفن وسيلة لصيد الفتاة الراقصة ميمي التي تثير لعابه الحيواني، وقد اتفق مع مخرج أفَّاق على إنتاج فيلم بشرط أن «يفصِّل» فيه الأديب الكاتب الأستاذ فكري دورًا ينجح في إغراء ميمي ويمكِّن الحيوان المنتج منها.

ولكننا لا نلبث أن ننتقل من هذه «السينما الأونطة» إلى مشكلة الأديب الكاتب الذي يلوح في أعماقه أنه قد مل عداوته التقليدية للمرأة، وأخذ يتمنى أن لو ساق إليه القدر امرأة من ذوات العزم تحل عقدته بأن تطلبه هي للزواج بدلًا من أن يطلبها. ولو أنني اصطنعت مذهب الناقد العلمي سانت بيف الذي كان يؤمن بأن التنقيب في حياة الأديب الشخصية هو السبيل الحق إلى فهم مؤلفاته الأدبية وتفسيرها، لاستطعت أن أكتشف عن جذور هذه المشكلة في حياة توفيق الحكيم وأن أتتبع تطورها منذ مسرحية «المرأة الجديدة» حتى مسرحية «إيزيس».

ومنذ أن انتقل بنا المؤلف من «السينما الأونطة» إلى مشكلة الفنان وموقفه مع المرأة، انتقل إلى المجال المألوف المطروق في مسرح توفيق الحكيم كله، ورأينا خياله الذي ألهبه الخوف من المرأة ينطلق إلى تصور أحداث خرافية أو شبه خرافية وإن حاول أن يسبغ عليها ثوب الواقع، فمن الشطط الزعم بأن الزوجة أخذت تطالبه بخمسين جنيهًا كل ليلة أجرًا لمرضة تسهر على طفلهما المريض، ومن الشطط الأكثر أن تأتي المرضة لتسهر على الطفل وهي على وشك الوضع.

وإغراء فرق مسرح التليفزيون لنجوم السينما بالعمل فيها إرضاءً للجمهور ولو كلفها ذلك المال الوفير وأحدث فوارق مجحفة بين فئات الممثلين المسرحيين؛ أمر يستحق العناية والدرس، وقد أثير فعلًا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ولكني مع ذلك أترك هذه المشاكل العملية جانبًا لأن لا حيلة لي فيها، وأكتفي بما لاحظته من أنه وإن تكن

الأصول العامة لفن التمثيل واحدة بين المسرح والسينما، إلا أن الكاميرا في السينما تؤثر تأثيرًا خاصًّا وخطيرًا على الممثلين والممثلات الذين يعتادونها، ولقد كان هذا واضحًا بنوع خاص في أداء الممثلة برلنتي عبد الحميد لدور «درية» في «العش الهادئ»، حيث أحسست أنها لم تَعُد تُمثل على نحو ما عهدناها على المسرح عند أول تخرُّجها من المعهد العالي للفنون المسرحية، بل أخذت تتنقل من «بوز» إلى آخر على نحو ما أَلِفت في أدوار الإغراء التي تخصصت في أدائها أو كادت في الأفلام السينمائية، في أن درية السبَّاحة الماهرة الحازمة القوية الشخصية مجرد فتاة إغراء جنسي في «العش الهادئ»، كما لاحظت — أو على الأصح لمحت من بعيد — أنها كثيرة الاعتماد على التعبير بملامح الوجه وحركات الحاجبين، وهذا أسلوب في التعبير قد يصلح للكاميرات التي تستطيع التقاطه وإبرازه، بل يُخيل إليَّ أن ممثلة الكاميرا قد لا تحتاج إلى المبالغة في هذه الحركات على نحو ما فعلت برلنتي على المسرح.

وهكذا خرجت من مشاهدة مسرحية «العش الهادئ» وفي نفسي إحساس نحو الفن والذي نعتز به ونرجو أن نساعد الجمهور على أن يرتفع إليه بدلًا من أن ننزل إلى مستواه، أو نسلِّم له بالحق في أن يستبد به. وفي رأيي أن اليوم الذي يتشجع فيه مسرح كمسرح التليفزيون فيقدِّم لجمهوره «بجماليون» أو «شهرزاد» بدلًا من «العش الهادئ» — وكلها مسرحيات لنفس المؤلف الكبير، وتعالج نفس المشكلة ولكن بأسلوب أكثر عمقًا وفنًّا وأكثر رهافة — هو اليوم الذي سنستطيع أن نطمئن فيه حقًّا على مصير هذا الفن الرفيع في بلادنا.

الطعام لكل فم

قتل أديبنا الداهية توفيق الحكيم في مسرحية «يا طالع الشجرة» المرأة ليتخذ منها سمادًا لشجرة يعتز بها اعتزازًا وهي فيما يبدو شجرة الفن، على نحو ما جعل من قبل «بجماليون» الفنان صانع التماثيل يحطم بيد المكنسة جالاتيا تمثال المرأة الجميلة ليقضي على غرابة المرأة قضاءً مبرمًا، ثم قال هذا الداهية في مقدمة «يا طالع الشجرة» إنه قد صدر فيها عن مذهب اللامعقول لا تقليدًا للغربيين بل استلهامًا لأدبنا الشعبي الذي يقول في أحد مواويله:

يا طالع الشجرة　　هات لي معاك بقرة
تحلب وتسقيني　　بالمعلقة الصيني

وكما أن هذا الموال لا يمت إلى اللامعقول فكذلك جاءت مسرحية «يا طالع الشجرة»، فالموال إنما يرمز رمزًا شعبيًّا لطيفًا إلى الرجل الذي طلع الشجرة، أي أصاب الثراء، وأخذ الرجل الفقير يستعطفه لكي يعطيه أو يأتيه ببقرة تسقيه لبنها الذي سيشتري به ملعقة متواضعة من الخزف الذي يسمِّيه الشعب «الصيني»، وكذلك مسرحية توفيق الحكيم فهي الأخرى من رمزياته الذهنية التي عاد فيها إلى معالجة مشكلته المزمنة مع المرأة، وإن حاول بدهائه الفذ أن يضلل النقد والنقاد كما حدث فعلًا عندما نشر تلك المسرحية.

وها هو توفيق الحكيم الداهية يعود مرة أخرى إلى محاولة تضليل النقاد في مسرحيته الأخيرة التي سمَّاها «الطعام لكل فم»، وزعم أنه قد استوحى فيها من ناحية الشكل الفني وطريقة الإخراج فننا الشعبي العريق المعروف باسم «خيال الظل»، وذلك مع أن المسرحية أقرب ما تكون إلى ما ظهر في السنوات الأخيرة باسم «المسرح السحري»، الذي

شاهد جمهور القاهرة عرضًا شيقًا له من فرقة تشيكوسلوفاكيا في السنة الماضية، وهي من ناحية المضمون لا تمت إلى المضمون الشعبي «لبابات» خيال الظل بصلة، بل تُعتبر شديدة الشبه والقرب من مذهب أدبي حديث يستند إلى نظرية معروفة اليوم عند علماء النفس باسم نظرية الإسقاط، أي إسقاط ما في النفس البشرية على الخارج ورؤية القضايا التي تشغل نفس الإنسان مجسدة أمام ناظريه، فيما يشبه الأشباح التي تُرسم على جدار حائط في الخارج أو ستارة مسدلة. ولفهم هذا التكنيك النفسي الخطير ومناقشة توفيق الحكيم في محاولته نلخص المسرحية في خطوطها العامة فنقول: إنها تعرض قصة موظف في محفوظات الدولة اسمه حمدي وزوجته سميرة اللذان يسكنان شقة في عمارة، وأطلقت السيدة التي تسكن الشقة العليا الماء في شقتها لغسلها وأسرفت في هذا الماء حتى «نشع» على حائط شقة حمدي وزوجته في شكل بقع كبيرة، وضج الزوجان بالشكوى واشتبكا في عراك مع صاحبة الشقة العليا، ولكن نشع الماء والبقع لم يلبث أن تحوَّل أمام ناظريهما إلى شكل أم وابنها وابنتها، حيث أخذت هذه الشخصيات الثلاث تفصح بطريقة الحوار عن قصة خاصة بها تتلخص في أن الابن عاد من دراسته في الخارج بمشروع ضخم يوفر الطعام لكل فم ويمحو الجوع من الأرض كلها، وبذلك يحقق السلام النهائي بين جميع البشر، غير أنه يعلم من أخته أن أمه قد تآمرت مع حبيب قديم لها على قتل أبيه.

وهنا يقتحم توفيق الحكيم مشكلة أزمة ضمير عند هذا الابن شبيهة بأزمة ضمير هملت، فالابن يرفض الأخذ بالثأر لأبيه من أمه بدعوى تغيُّر الزمن وخوفًا من الفضيحة الاجتماعية، ويظل هذا الخلاف على الثأر ناشبًا بين الأخ وأخته والأم المفزعة حتى يجف الحائط نهائيًّا فتسقط الشخصيات الثلاث من فوقه ترابًا، ويحاول حمدي وزوجته عبثًا تجديد هذا النشع ولو بالتسلل إلى الشقة العليا ومسح أرضها وغمرها بالمياه، وفعلًا يفعلان ذلك ولكن دون جدوى، وفجأة نرى حمدي الموظف الغارق في روتين وبلادة المحفوظات يتبنى هو نفسه مشروع توفير الطعام لكل فم وينكب عليه، مما يوحي بأن ما رآه حمدي وزوجته من شخصيات تتحدث عن هذا المشروع الضخم لم يكن في الواقع إلا إسقاطًا لحلم كبير كان يراود حمدي وزوجته، وقد تجسد أمامهما فيما يشبه حلم اليقظة الذي يسمِّيه علماء النفس بـ «الإسقاط».

أما من ناحية الشكل، فمن الواضح أن أي مُخرج حديث لن يفكر في عرض المشهد الوهمي بين الأم وابنتها عن طريق خيال الظل، أي الستارة الخفيفة المسدلة التي يُمثل المشهد من خلفها عرائس تتحرك وتتجاور ويُلقى عليها ضوء خلفي يعكس صورتها على

الستارة المسدلة، كما كان الحال في خيال الظل القديم، بل طريقة الإخراج التي ستتبادر إلى المخرج العصري هي السينما وتصوير هذا المشهد على شريط سينمائي وعرضه على ستارة خلفية كما يفعل المسرح السحري الحديث، ويا حبذا لو ابتدأ المسرح السحري المزمع إنشاؤه قريبًا في القاهرة عروضه بهذه المسرحية.

وأما من ناحية المضمون، فيُخيل إلينا أن الإسقاط — كما يفهمه ويفسره علماء النفس — لا يستقيم بمفهومه إلا إذا أحسسنا بأن الأشخاص يرون حلم اليقظة مجسدًا أمامهم قد كانوا فعلًا مشغولين بمثل هذا الحلم. ولسوء الحظ لم نحس في الجزء الأول من هذه المسرحية بأن حمدي أو زوجته كانت تراودهما أية فكرة تمت إلى هذا الحلم بصلة؛ ولذلك يفاجَأ القارئ بما يشبه الانقلاب النفسي والمسرحي غير المفسر ولا المبرر عند حمدي في آخر المسرحية عندما نراه يتبنى هذا المشروع وينهمك فيه، كما أننا نرى أن مشكلة أزمة الضمير الخاصة بالأخذ بالثأر وكل ما كتبه توفيق الحكيم في المقارنة بين حالة هملت وحالة الابن في هذا المشهد الوهمي؛ قد أُقحم إقحامًا على الموضوع الأصلي للمسرحية، ويا حبذا لو حُذف كله عند عرضها! ليستقيم النسق ويتركز الموضوع ويتبلور في خطوطه الأساسية الكافية لإقامة البناء الفني لهذه المسرحية الجديدة التي ابتكرها شيطان الحكيم العفريت.

«الطعام لكل فم»: بين النص والإخراج

يقول الأستاذ توفيق الحكيم في المقدمة أو على الأصح في التعقيب الذي كتبه لمسرحيته الأخيرة «الطعام لكل فم»:

> إن كثيرًا من الأحلام التي راودت كُتابًا من أمثال جيل فيرن الفرنسي وويلز الإنجليزي وصوروها في قصصهم، قد جاء العلم الحديث فحققها، مثل غزو الفضاء والرحلة إلى القمر وغيرهما.

وإن فكرة مماثلة قد راودته في أثناء تمثيله لبلادنا في مؤسسة اليونسكو الدولية بباريس، فتقدم لهذه الهيئة بمشروع قد يبدو خياليًّا يدعو فيه العلماء ورجال الدولة إلى استخدام الطاقة الذرية في الإنتاج السلمي على نحو يوفر الطعام لكل «فم»؛ وبذلك يعم السلام الأرض ويسعد البشر جميعًا، وبالفعل أورد الأستاذ توفيق الحكيم في تعقيبه هذا نص المذكرة التي قدَّمها إلى اليونسكو بمشروعه.

وكانت هذه الواقعة مصدر تأليف توفيق الحكيم لمسرحية «الطعام لكل فم»، التي أخرجها أخيرًا الأستاذ محمد عبد العزيز بالمسرح القومي على خشبة مسرح الأزبكية.

وقد تخيل الأستاذ توفيق الحكيم في إبراز فكرته في صورة درامية أسرة مكونة من الزوج حمدي وزوجته سميرة، وقد أطلقت جارتهما التي تسكن الطابق الأعلى المياه الغزيرة لغسل بلاط شقتها، فتسرب الماء إلى حائط شقة حمدي وزوجته، وثار الزوجان ولكنهما لم يلبثا أن هدأا عندما لاحظا أن نشع الماء قد أخذ يرسم على الحائط مشهدًا دراميًّا آخر، يظهر فيه الشاب طارق الذي كان يدرس علوم الذرة في زيورخ بسويسرا، ثم عاد إلى بيته في القاهرة ليُتم بحث مشروع يوفر به الطعام لكل فم عن طريق استخدام الطاقة الذرية.

ولكن توفيق الحكيم لم يكتفِ بذلك، بل جعل طارقًا هذا يدخل مع أمه وأخته نادية في حوار درامي طويل تعلم منه أن أمه تآمرت مع ابن عمها وحبيبها القديم الدكتور ممدوح على قتل أبيه، وذلك بعد أن أثرى الدكتور ممدوح فزال العائق الذي كانت تلك الأم رفضت من قبل بسببه الزواج من ابن عمها مفضلة والد طارق ونادية لغناه.

ونرى نادية تتهم أمها بهذه الجريمة وتحاول أن تقنع أخاها بذلك. ثم يستطرد توفيق الحكيم إلى مقارنة هذا الموقف بموقف «هملت» ثم بموقف «إليكترا وأورست» من مثل تلك الجريمة، ولكن طارقًا يرى أن الزمن قد تغيَّر ولم يَعُد من الحكمة أن يعمل مع أخته أو منفردًا على الثأر لأبيه من أمه وشريكها في الجريمة، وينتهي الأمر باكتفاء طارق وأخته بإعلان قرارهما بترك البيت لأمهما وممدوح الذي تزوجته بعد التخلص من زوجها الأول. وكل هذا الحوار لا نحس بأي ارتباط عضوي بينه وبين محور المسرحية الأصلي أو فكرتها الأساسية وهي فكرة الطعام لكل فم، اللهم إلا أن تكون رغبة الحكيم في إبراز تغيير القيم في عصرنا الحاضر تغيرًا اكتفى الحكيم إزاءه بموقف التسجيل دون حكم أو إيحاء بحكم له أو عليه.

وقضية تغيُّر القيم على أية حال تبدو مقحمة على هذه المسرحية أو غير مرتبطة ببنائها ارتباطًا عضويًّا، حتى لتلوح كأنها مسرحية أخرى من نوع مسرحيات الأدراج حيث يفتح المؤلف في مسرحيته درجًا يخرج منه هذا الموقف الدرامي الدخيل.

ثم لا يلبث الحائط أن يجف وينهار الطلاء ومعه المشهد الخيالي الذي رآه حمدي وزوجته سميرة وأُعجبا وتعلَّقا به، وهنا تنتقل المسرحية إلى عدة مواقف مضحكة غريبة يحاول فيها الزوج وزوجته إعادة النشع إلى الحائط ليعود المشهد، فيتسرب الزوج إلى شقة الجارة العليا من نافذة المنور متسلقًا على ماسورة المياه، ولكن المشهد لا يعود إلى الظهور، فيحتال الزوج والزوجة لدخول الشقة كل يوم لغسلها بالماء، ولكن المشهد لا يعود أبدًا للظهور ثانيةً على الحائط، وكل هذه مواقف وأحداث لا هدف لها إلا مط المسرحية بعض الوقت، وفي النهاية ييئس حمدي وزوجته من إعادة المشهد، ومع ذلك فقد كان ظهوره الأول كافيًا لتغيير عقلية حمدي وسلوكه في الحياة، فنراه في الفصل الأخير وقد اشترى ميكروسكوبًا يفحص به الأشياء، ويُدهش زوجته عندما يدعوها إلى أن ترى البرغوث تحت الميكروسكوب وقد بلغ حجم الفيل، وكأنه يريد بذلك أن يقنعها ببعض معجزات العلم الحديث، وذلك بينما نراه هو يُقلع عن سلوكه التافه وحياته التافهة التي كانت ضائعة بين عمله البليد كأمين المحفوظات في إحدى الوزارات، وبين التردد على

القهوة للعب الطاولة والدردشة مع شلة من المتسكعين، وذلك لكي يتوفر على كتابة قصة تبشِّر بالمشروع الإنساني الذي رأى طارقًا يُعده على الحائط، ثم تُسدل الستارة.

الفكرة إذن طريفة وخيِّرة وتقدمية. وأما عن طريق علاج المؤلف لها فغير قائمة على منطق نفسي أو فني سليم، اللهم إلا أن يكون تحوُّل نشع الماء على الحائط إلى مشهد درامي نوعًا من هلوسة اللامعقول، وهي هلوسة ليس لها أي مبرر أو ضرورة، وكان المؤلف يستطيع أن يجد عنها معدلًا في نظرية علمية ثابتة من نظريات علم النفس، وهي نظرية الإسقاط النفسي التي عرفتها الشعوب بفطرتها السليمة قبل أن يثبتها العلم التجريبي، وذلك عندما يقول شعبنا: «اللي يخاف من العفريت يطلع له.» أو عندما يقول: «حلم الجعان عيش.» بمعنى أن من تشغله فكرة وتسيطر عليه من الممكن أن تتجسد أمام ناظريه سواء حلم اليقظة أو حلم النوم، وهذا التجسيد إنما يحدث لأن الإنسان المشغول بهذه النظرية العلمية بل والشعبية أيضًا يقتضي من الأستاذ توفيق الحكيم أن يصور حمدي مشغولًا بمثل هذه الفكرة حتى يفسر لنا رؤيته لها مجسدة على الحائط. وأما أن يصوره شخصًا تافهًا مبددًا للحياة ليس له أي اهتمام جدي بأي شأن من شئون الحياة، لا هو ولا زوجته سميرة، ثم يجعلهما يشاهدان مثل هذا المشروع الكبير عند طارق، بل ويشاهدان أيضًا مسرحية أخرى أخرجها من إحدى الأدراج ليقارن بينها وبين مأساة هملت أو مأساة «إليكترا وأورست»؛ فهذا كله شيء غير مفهوم ولا قابل للفهم، كما أن تحوُّل حمدي من أمين محفوظات تافه إلى «جيل فيرن» أو «ويلز» أمر مضحك لا يكفي لتبريره استخراج مشهد الحائط الذي لا يحمل أية دلالة نفسية عند حمدي تُرهِص بمثل هذا التحول، الذي أصبح بفقدان الأساس النفسي أقرب ما يكون إلى التهريج أو الانقلاب المسرحي الرخيص.

وجاء المخرج فزاد الطين بلة، فبالرغم من أننا نصحناه في إصرار بأن الطريقة المثلى لإخراج مثل هذه المسرحية هي أسلوب المسرح السحري الذي يجمع بين العرض السينمائي والتمثيل المسرحي حتى يتمكن من الجمع بين تمثيل حمدي وزوجته ورؤيتهما في المشهد الخيالي الذي يظهر لهما على الحائط ويعلقان عليه؛ فإنه ركب رأسه، وأصر على أن يُخرج المسرحية بالأسلوب المسرحي العادي، ويا ليته اكتفى بذلك! إذ رأيناه يستخدم إمكانية الدوران التي أُدخلت حديثًا على مسرح الأزبكية، فرأيناه يُنزل ستارة رُسمت عليها أشباح طارق وأخته وأمهما، ثم يرفع هذه الستارة لترى أسطوانة الدائرة وقد ظهرت عليها الممثلة القديرة أمينة رزق في دور الأم مولية ظهرها هي وابنها وابنتها إلى الجمهور، ثم

تدور الأسطوانة ليعطونا وجوههم، وهذا شيء غريب ومضحك بل مذهل حقًّا؛ لأن المفهوم أننا برفع الستارة المرسومة عليها الأشباح نرى الشخصيات في نفس الوضع لا مولية ظهورها إلينا، وكان من السهل على المخرج أن يصل إلى ذلك بالاستغناء عن «البندة» إدارة الأسطوانة. ثم رأينا حمدي وزوجته ينزويان في الظلام صامتين أثناء مشهد الحائط، وبذلك زاد إحساسنا بانفصال هذا المشهد كليةً عن المشهد الأول الذي ابتدأت به المسرحية، وبالطبع حذف المخرج جميع تعليقات حمدي وزوجته على مشهد الحائط، فزاد المسرحية عدم إقناع؛ لأن تلك التعليقات هي التي تشير في النص إلى التحول التدريجي الذي حدث في عقلية حمدي وزوجته متأثرين بهذا المشهد، وبالتالي حملت شيئًا ولو قليلًا من التفسير للتحول النهائي الذي سيطر على شخصية حمدي التافهة أصلًا.

وإذا كان الممثلون جميعًا قد أجادوا الأداء بمن فيهم الممثلة الشابة الموهوبة هالة فاخر التي أحسست بأن النقد ظلمها، فإن تفكك النص ثم تفكك الإخراج قد ذهب لسوء الحظ بمجهودهم الذكي المخلص أدراج الرياح.

الجياع على مائدة اللئام، والزوج يتحول إلى صرصار!

رأينا على مسرح الحكيم طفلًا جائعًا يأكل اللحم المشوي على مائدة اللئيم العربيد عزت بك، أما كيف حدث ذلك فلا يخبرنا به الأستاذ توفيق الحكيم في مسرحية «الجياع» التي عُرضت على ذلك المسرح، فنحن لم نعلم عن عزت بك إلا أنه كان قد اتفق مع مطعم كبير باذخ على إعداد عشاء شهي له ولزوجة صديقه الثري عبد الغني باشا، التي كان يظن أنه عشيقها الوحيد، حتى إذا جاءه هذا الزوج الأبله الحقير ليُبلغه أو يشكو إليه خيانة زوجته مع شخص ثالث ورؤيته لها معه في المطعم المجاور، اشتاط عزت بك غضبًا وقرر عدم تناول العشاء المعد والاكتفاء بدفع ثمنه، وإذا به يفاجَأ في المطعم بالطفل المسكين الجائع المهلهل الثياب بائع أوراق اليانصيب الذي اعتاد جرسون المطعم أن ينهره ويطرده كلما جاء، غير أن عزت بك يتدخل في هذه المرة لكي يسمح الجرسون لهذا الطفل بأن يجلس على مائدته، وأن يُحضر له الجرسون اللحم المشوي المعد ليأكله هذا الطفل المسكين.

ولقد فرحنا طبعًا بفرح هذا الطفل، ولكننا خرجنا — كما قلت — ونحن لا ندري كيف تحوَّل عزت بك فجأة من ذلك اللئيم العربيد المنتهك عرض صديقه الباشا إلى رجل كريم خيِّر شفيق بالجياع المحرومين التعساء، وقد أخذت أحاول أن أفسر هذا التحول بخيبة الأمل التي أصابت عزت بك من شوشو، ولكنني لم أستطع لمخالفة هذا التفسير لطبائع النفوس في مثل موقف عزت بك، فالمعقول في مثل هذا الموقف أن تمتد إرادة عزت بك وغضبه فتشمل جميع من حوله بما فيهم الجرسون والطفل الجائع، لا أن يحنو على هذا الطفل ويجلسه على مائدته ويقدِّم له الطعام، ولا أظن أن عزت بك قد فعل ذلك لأنه أراد ألا يضيع ماله سدى، ففضَّل أن يقدم الطعام الذي دفع ثمنه لهذا الطفل المسكين، فمثل هذا العربيد اللئيم المستهتر لا أظنه يحسب للمال مثل هذا الحساب. وإذن لم يبقَ

أمامي إلا أن أسلِّم آسفًا بافتعال كاتبنا المسرحي الكبير لهذا الموقف الكاذب الذي قد يوحي بأن الجياع لم يكونوا جائعين بل كانوا يجدون الطعام على مائدة اللئام أنفسهم، أو أن القدر كان يمكِّنهم من ذلك أحيانًا لينتقلوا من البحث عن غذائهم في صناديق القمامة — كما قال الطفل — إلى مثل هذه المائدة الحافلة.

وعلى أية حال، فمسرحية «الجياع» ذات الفصل الواحد لم تقنعني ولا أظنها أقنعت غيري من المشاهدين، وهي قطعًا دون المستوى العام لمسرح توفيق الحكيم، وربما كان السبب في ذلك هو أنها من مسرحياته القديمة، ولعلها من تلك المسرحيات السريعة التي كان يكتبها لصحيفة «أخبار اليوم» في الأربعينيات، وإن لم يكن الممثلون بوجه عام وبخاصة الطفل وجدي العربي قد أعانوا على ازدهارها.

وقدَّم مسرح الحكيم في نفس الليلة مسرحية أخرى حديثة للأستاذ توفيق الحكيم من فصلين هي مسرحية «مصير صرصار»، التي تدور حول المشكلة القديمة المزمنة التي عانى منها المؤلف طوال حياته، وانعكست تلك المعاناة الشخصية في إنتاجه المسرحي منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٦٥، وهي مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة التي ابتدأ توفيق الحكيم الحديث عنها بروح عدائية شرسة صاخبة ضد المرأة في عدد من مسرحياته الأولى، مثل «المرأة الجديدة» و«نائبة النساء» و«جنة الأزواج» و«جمعية النساء»، ثم انتقل من مرحلة العداوة للمرأة بتقدمه في السن إلى مرحلة التشكك والحيرة وما سمَّاه بالصراع بين الفن والحياة — أي بين الفن والمرأة — وجسَّم هذا الصراع في مسرحية كبيرة رمزية ذهنية من مسرحياته وهي مسرحية «بجماليون».

وظننا أن هذه المشكلة قد انحلت بالنسبة لتوفيق الحكيم بعد زواجه سنة ١٩٤٦، ولكننا فوجئنا بعودته إلى نفس المشكلة منذ عامين أو ثلاثة في مسرحية «يا طالع الشجرة»، التي قتل فيها زوج زوجته ليتخذ من جسدها سمادًا لشجرة الفن التي غرسها في حديقته والتي تؤتي ثمارًا متنوعة.

ثم ها هو يعود في عامنا هذا إلى نفس المشكلة مرة أخرى في مسرحية «مصير صرصار» التي يفصح فيها عن أن الزوج عادل قد رأى نفسه في الصرصار الذي اكتشفه في حوض الحمام، والذي تدور بينه وبين زوجته السليطة سامية معركة عنيفة حول قتله أو تركه يحاول التسلق على جدار الحوض الناعم والخلاص بعمره من الهلاك، ويأتي طبيب من الشركة التي يعمل بها الزوجان للكشف على الزوج ومعرفة سبب تأخره عن الحضور إلى عمله في الميعاد المحدد، ومن الحوار الطويل الراكد الذي يدور بين الثلاثة

نعلم صراحةً لا رمزًا أو إيحاءً بأن سيطرة الزوجة على زوجها قد جعلته يرى نفسه في هذا الصرصار، ويطول الموقف ويمتد ويكاد يتجمد لولا أن الزوجة تنهيه بأن تأمر خادمتها بإعداد الحمام فتقتل الخادمة الصرصار وتملأ الحوض بالماء.

وفي النص الذي نُشر بجريدة الأهرام زعم المؤلف أن الزوجة قد عادت بعد ذلك إلى السيطرة على الزوج وسحق شخصيته، ولكن هذه الخاتمة انقلبت على المسرح فرأينا الزوج يستأسد بعد قتل الصرصار أو يحاول ذلك.

ومن الغريب أنني قرأت عن هذه المسرحية العجيبة — التي لا تخلو هي الأخرى من مبالغة مفتعلة — دراسة وتحليلًا طويلين في مجلة «المسرح» للدكتور لويس مرقص، يقارن فيها هذه المسرحية بمأساة أجاممنون الإغريقية القديمة التي تآمرت فيها الزوجة على قتل زوجها! ولست أدري لماذا نسي الدكتور لويس مرقص أستاذ الأدب الإنجليزي أن يقارنها أيضًا بمأساة هملت ما دام قد أباح لنفسه هذا الاجتهاد المسرف غير المعقول، بل وراح يزعم أن الصرصار في هذه المسرحية يرمز لنطفة الخلق، وأن حوض الحمام يرمز لحوض المرأة أو رحمها! وهذا تخريج لا أدري كيف يمكن إلصاقه بهذه المسرحية التي أفصح المؤلف نفسه عن دلالة رموزها على لسان الطبيب ثم الزوجة والزوج معًا، وكل ذلك رغم المبدأ البديهي في النقد والتفسير القائل بأنه لا اجتهاد في مورد النص، أي لا اجتهاد مع النص الواضح الصريح الذي يفسر نفسه بنفسه.

وأعود وأكرر هنا صادقًا أن الممثلين، وبخاصة الممثلة القديرة سناء جميل في دور الزوجة، هم الذين أعانوا أيضًا على ازدهار هذه المسرحية المستهلكة الموضوع، فسناء جميل لم تكن تُمثل بقدر ما كانت تعيش فعلًا هذا الدور.

من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور

بعد عودتي من تونس أخذت أتدارك ما فاتني من النشاط المسرحي الجديد، فشاهدت تباعًا «شمس النهار» لتوفيق الحكيم «وياسين وبهية» لنجيب سرور، وهالني ما لاحظته بين المسرحيتين من تفاوت بالغ في الاتجاه الفني والهدف الإنساني.

فمسرحية توفيق الحكيم لها من فن المسرحية جميع المقومات، كالقصة والحدث والحركة والشخصيات والصراع ... وما إلى ذلك مما نعلِّمه للطلبة في الجامعات والمعاهد، ومع ذلك خرجت من مشاهدة المسرحية وأنا أبحث في نفسي عما أراد الحكيم أن يقوله لي ولغيري من المواطنين، فالمسرحية ظاهرها رومانسي شارد يتلخص في تردد الفتاة شمس النهار بنت السلطان بين الزواج من أحد أبناء الشعب، بعد أن استطاع هذا الشاب أن يهزم كبرياءها وأن يعيد تكوينها النفسي والفكري، فأحست كأنه بقوته واعتزازه بنفسه قد خلقها من جديد وأخرجها من قمقمها السلطاني إلى الحياة العاملة الجادة؛ وبين الأمير حمدان الذي استطاعت هي أن تُنزله من عليائه وتلقنه فن الحياة السليم. وإذا كان توفيق الحكيم قد اختتم هذه المسرحية في نصها الأصلي تاركًا شمس النهار حائرة مترددة، فإن مخرج المسرحية فتوح نشاطي هو الذي قد اختار لها — فيما علمتُ — خاتمة حاسمة بدل الخاتمة المفتوحة، بأن جعل شمس النهار تختار في النهاية ابن الشعب الذي خلقها.

وبالرغم من أن المسرحية يمكن أن نأخذها هذا المأخذ الرومانسي الساذَج، فإن ظروف حياتنا الراهنة تكاد تحملنا حملًا على أن نبحث في هذه المسرحية عن هدف آخر رمزي — رغم أن هذه الرمزية لا يوحي بها النص بل نفترضها نحن المشاهدين افتراضًا — عندما يُخيل إلينا أن شمس النهار ترمز للثورة التي تتردد في الزواج ممن خلقها أو ممن خلقته وهو الأمير حمدان الذي يمكن أن يرمز للشعب باعتبار الشعب هو صاحب

السلطة والإمارة، ولكن هذا المفهوم للثورة لا يَنُم عن فهم عميق لحقيقتها فهي ثورة لم يخلقها فرد مثل قمر الزمان، كما أنها لم تتردد في الزواج من حمدان مصدر السيادة وهو الشعب المرموز له بالأمير حمدان.

وهكذا يتضح ما في هذه المسرحية من شطط وافتعال رومانسي إذا أخذناها بمظهرها، وما فيها من حيرة وخلط إذا حملناها محل الرمزية الغامضة إلى حد الإلغاز والخوف الشديد من كل إيحاء قريب أو بعيد.

ومع كل ذلك وإنصافًا للحقيقة يحلو لي أن أُبرز قيمة إيجابية أكيدة جسدتها هذه المسرحية بصريح حوارها ومواقفها، وهي قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري، فشمس النهار تعترف أن ابن الشعب خلقها بدفعها إلى العمل، وهي بدورها التي خلقت الأمير المترفع المتبطل وعلَّمته الحياة بدفعها له إلى العمل.

ولكن هذا التحول والتطور في الشخصيات لم ينتهِ في المسرحية إلى هدف أو غاية تنحل بهما عقدة المسرحية والصراع المفتعل الذي يدور في نفس البطلة بين ترجيحها لقمر الزمان أو حمدان، وذلك بينما نرى كاتبًا ملتزمًا مثل برنارد شو يحسم مثل هذا الموقف في مسرحيته المعروفة «كانديدا» عندما افتعل صراعًا في نفس زوجة قسيس بين تفضيلها لزوجها أو تفضيلها لشاب خيالي شاعر مدلَّه بها، وإن تكن قد حسمت هذا الصراع لا على أساس عاطفي أو أخلاقي، بل على أساس فكري إرادي خالص، بينما ترك الحكيم مسرحيته في نصها الأصلي مفتوحة الخاتمة وتخلَّى عن شمس النهار وهي حائرة مبلبلة.

وعلى العكس من ذلك طربت لجرأة وشجاعة وقدرة شبابنا الجديد عندما شاهدت مسرحية نجيب سرور عن قصة «ياسين وبهية» الشعبية العريقة، فنجيب سرور لم يكتب مسرحيته بمقوماتها الفنية المعروفة بل كتب قصة شعرية طويلة غيَّر تغييرًا جذريًّا في روايتها الشعبية، وذلك بأن حدد لنا قاتل ياسين الذي تسأل عنه الرواية الشعبية في لهفة بعد أن فُجعت فيه خطيبته وحبيبته بهية؛ وذلك لأن نجيب سرور قد جزم في قصته بأن الباشا الإقطاعي المسيطر على الناحية هو الذي قتل هو وأعوانه ياسين لأنه حرك أهل القرية وقادهم لإحراق قصر الباشا انتقامًا لخطيبته وحبيبته بهية التي كان زبانية القصر يسعون لإدخالها في هذا القصر حيث ينتظرها المصير المحتوم من هتك العرض وثلم الشرف، وإن تكن هذه المحاولة هي مجرد شرارة أشعلت نار الثورة الموجودة في قلوب أهل القرية ضد مظالم الإقطاع وقسوته وجبروته.

هذه هي القصة كما كتبها نجيب سرور في قصيدة طويلة لم يتحرج الشاعر عن أن يستخدم في صياغتها أحيانًا بعض الألفاظ العامية عندما كان يحس بأنها أقدر على التعبير عما يجيش في صدره، وإن يكن الشاعر قد ارتفع أحيانًا أخرى بلغته وتراكيبه وصوره إلى ذروة الفصاحة والبيان.

وانتهت هذه القصيدة الطويلة إلى يدي شاب آخر هو المخرج الفذ كرم مطاوع، صنع ما يقرب من حد الإعجاز بإخراج هذه القصيدة في صورة درامية جديدة كل الجدة هي التي نستطيع حقًّا أن نسمِّيها بالفن الدرامي الشعبي، وذلك بأن قطع هذه القصيدة إلى أجزاء وزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين، الذين تقمصوا دور بهية وياسين وأم بهية وأبيها وعمها ونفر قليل آخر من أهل القرية، ووُفِّق كرم مطاوع في اختيار الممثل القدير محمد الطوخي لإلقاء الأجزاء القصصية الطويلة، وكسر رتابة الإلقاء القصصي بتدخُّل الكورس ومساهمته مع رئيسه الطوخي في سرد أحداث القصة، وبنبرات الطوخي والنخبة الممتازة التي كونت الكورس تحوَّل القصص إلى انفعال درامي أحسست بوضوح استجابة الجمهور وانفعاله له.

وهكذا استطاع شبابنا أن يقدِّم بنجاح رائع قصيدة شعرية قصصية طويلة في صورة درامية جديدة لا أظن أنها مسبوقة في بلادنا أو غيرها من بلاد العالم، بل إن إلقاء الطوخي العميق المركَّز قد أنسانا ما في نص وروح القصيدة من خطابية ثورية عنيفة وكأنه يهمس من أعماقه، فضلًا عن نجاحه في إثارة خيالنا لتصور الأحداث الظالمة على نحو كان أعمق أثرًا في النفوس من المشاهدة الفعلية لتلك الأحداث فيما لو كانت هذه القصة الشعبية قد صيغت في صورة حوار ومواقف درامية بدلًا من الاكتفاء بالقصص. ويُخيل إليَّ أن نجيب سرور وكرم مطاوع قد أكدا بهذه المسرحية المبدأ الكلاسيكي الشهير الذي كان يفضِّل القصص الشعري الناجح على المشاهدة الفعلية لحوادث ومشاهد العنف والقتل والدماء.

وهكذا شاهدت قصة شعبية طوَّرها الشاعر الملتزم إلى قصة هادفة مؤثرة رغم أنها لم تُكتب كمسرحية بمقوماتها، بل كُتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة، ومع ذلك استطاع مخرجنا الشاب أن يقدِّمها في صورة درامية حققت هدفها في إثارة مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من الباشوات الإقطاعيين في العهد البائد. وقد حقق كرم مطاوع بذلك ما يشبه المعجزة الفنية، وأثبت أن العبرة ليست بالأصول وبالمقومات الفنية التي يلتزم بها المؤلف، بل العبرة بثقافة ومهارة المخرج والممثلين الأكْفاء الذين يستطيعون أن يحوِّلوا القصيدة الشعرية القصصية البحتة إلى صورة درامية ناجحة مؤثرة.

وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل، الذي يمكننا من المساهمة الجادة في ركب الثقافة الجديدة المتطورة المتقدمة دائمًا إلى الأمام في مضمونها وصورتها الفنية.


هنـــداوي